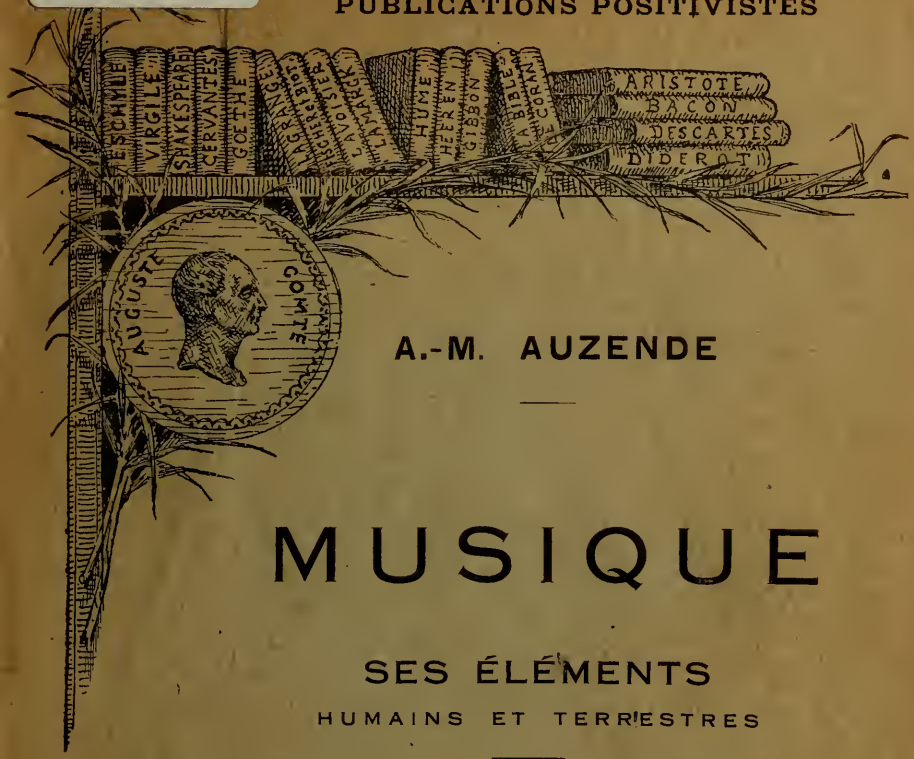
CF 8130

PUBLICATIONS POSITIVISTES



A.-M. AUZENDE

MUSIQUE

SES ÉLÉMENTS

HUMAINS ET TERRESTRES

Prix : 10 franc

PARIS
REVUE POSITIVISTE INTERNATIONALE
2, rue Antoine-Dubois (Place de l'École de Médecine)

1912

LA REVUE POSITIVISTE INTERNATIONALE

Publiée sous la direction de Émile CORRA

Avec le concours de la presque unanimité des anciens Rédacteurs de la Revue Occidentale fondée par Pierre Laffitte, en 1878

Paraît 8 fois l'an (1er Janvier, 15 Février, 1er Avril, 15 Mai, 1er Juillet, 15 Août, 1er Octobre, 15 Novembre), par fascicule d'environ 112 p.

Elle est l'organe de la Société Positiviste *fondée par* Auguste Comte, *en 1848, et réorganisée, en 1906, sous le nom de* Société positiviste internationale.

Chaque Numéro se compose — ESSENTIELLEMENT : 1° d'*Articles de fond*, consacrés à l'exposition, au développement, à l'illustration ou à la défense de quelqu'une des conceptions d'Auguste Comte et de Pierre Laffitte ; 2° de *Bulletins* destinés à mettre le lecteur au courant du mouvement positiviste chez les diverses populations de la planète et à apprécier, s'il y a lieu (et sous la responsabilité des signataires), les actes politiques de leurs gouvernements ; 3° d'*Articles bibliographiques* consacrés à l'appréciation (sous la responsabilité des signataires) des publications nouvelles qui sont de nature à intéresser le Positivisme ; — ACCESSOIREMENT : de *Pages libres* réservées à la publication de travaux dont les auteurs se réclament de la Méthode et de la Philosophie positives, mais dont la teneur peut prêter à de sérieuses réserves de la part de la Direction, soit pour cause d'innovations en contradiction avec la pensée de A. Comte et de P. Laffitte, soit pour cause d'inopportunité, soit pour d'autres motifs.

S'adresser, pour tout ce qui concerne la rédaction, le lundi à une heure un quart, au Dr Constant Hillemand, *Rédacteur en Chef de* La Revue Positiviste Internationale (*126, rue de Rennes, Paris, VIe*), *qui en réfère, s'il y a lieu, à* M. Émile Corra, *Directeur du Positivisme* (*16, rue Chauveau, à Neuilly-sur-Seine*).

Le prix de l'abonnement annuel est : de **20 francs** pour la France et ses Colonies ; de **22 francs** pour les autres Pays. Il part de Janvier ou de Juillet.

Prix du Numéro : **2 fr. 75**

Pour tout ce qui concerne l'administration, les abonnements, etc., s'adresser à **M. Brochier**, *Administrateur de* La Revue Positiviste Internationale 2, *rue Antoine-Dubois, Paris VIe*.

CONSEIL DE RÉDACTION

(depuis la fondation de la Revue en juillet 1906).

LES MEMBRES DU COMITÉ POSITIF OCCIDENTAL : — **Allemagne** : Dr H. Molenaar, Herausgeber der *Menschheitsziele*, Leipzig ; — **Angleterre** : Professeur E. S. Beesly (*honoraire*), † Dr Bridges, Frederic Harrison (*honoraire*), Fondateurs du *Comité positiviste anglais ;* Mrs Ethel B. Harrison ; Swinny, Président, Paul Descours, Dr Cecil H. Desch, H. Fletcher, F. S. Marvin, R. Newman, membres du *Comité positiviste anglais ;* — **France** : le Député Maurice Ajam, † Mme E. Antoine, Dr Cancalon, † Dr E. Delbet, † Dr P. Dubuisson, Mme P. Dubuisson, F. Fagnot, P. Grimanelli, Dr C. Hillemand, A. Keufer, Robert de Massy, C. Monier, Membres du Comité Directeur de la *Société d'Enseignement populaire positiviste ;* † Dr E. Jabely ; — **Haïti** : Justin Devot, Professeur de Sociologie à l'*Ecole nationale de Droit* de Port-au-Prince ; — **Irlande** : † John K. Ingram, L. L. D. Fellow of Trinity College, Dublin ; — **Mexique** : Dr Porfirio Parra, Sénateur, Directeur de *La Escuela Nacional preparatoria* de Mexico, Agustin Aragon et Horacio Barreda, Directeurs de la *Revista Positiva*, Mexico. — **Portugal** : Theophilo Braga, 1er Président du Conseil des Ministres de la République Portugaise, Lisbonne ; — **Suède** : Mme la Baronne Louise Hamilton. — **Turquie** : Ahmed Riza, Président de la Chambre Ottomane. **Belgique** : Hector Denis, ancien Recteur de l'*Université libre* de Bruxelles. — **Italie** : G. B. Milesi, Professore di Filosofia teoretica all' *Universita* di Roma.

MUSIQUE

A.-M. AUZENDE

MUSIQUE

SES ÉLÉMENTS

HUMAINS ET TERRESTRES

Prix : 1 franc.

PARIS

REVUE POSITIVISTE INTERNATIONALE

2, RUE ANTOINE-DUBOIS, 2

(Près de l'École de Médecine)

1912

à Mademoiselle Hody
avec mille bons
souvenirs de l'auteur

A. M. Auzende

Paris - 1912

« Nous ferons ressortir alors, mieux que nous n'avons pu le faire ici, quels sont parmi les éléments musicaux :

Ceux qui émanent uniquement de la *voix* humaine et de notre nature intérieure, c'est-à-dire dont la source est surtout *subjective*.

Et ceux, au contraire, qui nous sont fournis par le monde extérieur et par nos *instruments*, c'est-à-dire dont l'origine est essentiellement *objective*. »

(A.-M. Auzende : Considérations générales sur les Tonalités, 1885. Brochure, page 26.)

PREMIÈRE PARTIE

De l'antiquité jusqu'à l'Harmonie.

La marche séculaire de l'observation, les conquêtes progressives de la science et de la philosophie ont conduit Aug. Comte à dégager, à formuler, à développer amplement cette vérité importante et primordiale que : « Le *dedans* ne peut être réglé que par le *dehors* ».

En effet, si on ne veut obéir qu'à ses propres impulsions intérieures sans tenir aucun compte du milieu qui nous entoure et nous domine, si on ne veut suivre que ses caprices et ses fantaisies, si on ne veut agir que d'après ses rêves les plus flatteurs et les plus enivrants, on ne peut aboutir qu'à l'incohérence absolue, le réveil peut être décevant et déterminé par des catastrophes funestes.

La musique est-elle une pure émanation de notre être intérieur? est-elle purement subjective comme on pour-

rait le croire d'abord ? ou bien renferme-t-elle quelques parcelles d'extériorité qu'il serait utile de dégager et de mettre en lumière ?

Telle est la question préalable qu'il nous paraît urgent d'examiner aujourd'hui dans ses moindres détails.

Il n'est pas douteux que dans sa première spontanéité, dans son impulsion initiale, l'art est essentiellement subjectif en ce sens qu'il part évidemment de nos émotions les plus personnelles, les plus profondes et les plus intérieures. Il essaie de traduire les tourments, les joies, les inquiétudes, les sentiments, les impressions que nous ressentons au dedans de nous-mêmes et s'efforce de leur donner une expression intensive, saisissante, agrandie, définitive, chatoyante, revêtue en un mot de tout l'éclat imaginable.

Mais il est aisé de voir que cette opération grandiose et complexe comporte un assez grand nombre de subdivisions qu'il est nécessaire d'établir très nettement. J'y vois d'abord trois degrés bien distincts :

1° Un point de départ ;

2° Des moyens d'action ;

3° Enfin, un but à atteindre.

Le point de départ, ce sont nos émotions propres qui forment l'un des premiers éléments notoirement subjectif.

D'autre part, le but à atteindre est d'avoir une action sur les autres, d'abord sur l'entourage le plus rapproché : amis, famille, coterie, cité, puis sur la Patrie elle-même et enfin sur l'Humanité tout entière, si c'est possible. Il faut les émouvoir, les charmer, les terroriser ou les séduire, les entraîner ou les retenir, il faut en même temps les cultiver, les perfectionner, les moraliser, il s'agit en un mot d'éduquer les individus et l'espèce. En s'adressant ainsi à un public de plus en plus vaste et enfin à la société prise dans son ensemble, l'art se trouve forcément avoir

devant lui une réalité objective avec laquelle il doit compter. Cependant, en définitive, le but que l'on se propose est d'influencer, de modifier la mentalité des autres par le spectacle d'une mentalité déterminée, par l'ascendant irrésistible de sa supériorité, par le charme ou la puissance qu'elle peut dégager, et dès lors nous pouvons considérer que tout ceci est encore d'ordre notoirement subjectif.

Mais si ces deux extrêmes : le point de départ et le but à atteindre sont surtout et purement humains, en sera-t-il de même des moyens employés et mis en œuvre ? C'est ce qui nous reste à examiner.

Sciences. — Il faut d'abord bien se rendre compte que ce qui caractérise l'esprit pleinement *scientifique* est sa disposition à observer, à rechercher, à découvrir les lois et les rapports qui régissent les phénomènes *extérieurs.* Tous les divers peuples se sont plus ou moins élevés jusqu'à la conception d'*art ;* ce n'est qu'après l'impulsion grecque que l'Occident a pu atteindre à la conception décisive de *science* abstraite. Les sciences constituent évidemment le plus haut degré d'*objectivité* auquel nous puissions prétendre, ce sont elles qui deviendront le plus puissant moyen de régler, de dompter, de discipliner nos esprits.

Arts. — Mais ce serait une grande erreur de croire que l'esprit esthétique soit l'antipode de celui-ci. Au contraire, l'art constitue un premier moyen d'investi-tions objectives et empiriques, c'est lui qui, le premier, essaie de faire pénétrer des considérations extérieures dans ce qui tout d'abord n'était que purement subjectif. Ainsi, voici par exemple le langage usuel qui n'est d'abord qu'une pure émanation intérieure de l'homme, mais qui devient un art lorsqu'il atteint à la versification, c'est-à-dire lorsqu'il est soumis aux règles *extérieures* du rythme

par l'introduction du nombre et de la proportion, lorsqu'on y fait intervenir la symétrie dans l'ordre des syllabes et enfin lorsqu'on y ajoute la rime, c'est-à-dire la périodicité et la régularité des assonnances. Parvenu à ce degré de perfectionnement, il atteint à la conception esthétique justement par l'adjonction d'éléments extérieurs évidents.

A son tour, la langue musicale, plus encore que le langage parlé, est redevable au monde extérieur d'un grand nombre d'éléments importants que nous allons examiner tour à tour, maintenant.

Cri. — Dans son admirable théorie du langage, Aug. Comte nous montre comment le point de départ initial de tout langage phonétique est le simple *cri.* Cri de douleur, cri de joie, cri d'angoisse et de désespoir, cri de ralliement, cri d'allégresse et de réjouissance, Tragédie, Comédie, larmes et rire, formant les deux points extrêmes entre lesquels une infinité de nuances diverses peuvent se manifester. Tel est l'embryon purement subjectif.

Tétracorde. — A son tour, le capitaine Coock, dans la relation de ses voyages, mentionne un air qu'il a entendu chanter par les naturels de la Nouvelle-Zélande et qui ne renferme que trois notes, ce qui ne l'empêche nullement d'avoir beaucoup d'entrain et de caractère.

Il suffit d'ajouter une simple note supplémentaire à cet air d'inspiration, pour obtenir un premier groupement de quatre sons musicaux auquel on avait donné le nom de *Tétracorde* initial, et que l'on peut, si l'on veut, supposer être d'origine également subjective, quoique on puisse objecter que ces quatre sons primordiaux et fondamentaux ont pu être observés dans la nature extérieure, soit dans le chant des oiseaux, dans le vacarme d'une cascade, le hurlement de certains grands animaux, les

ondulations de la foudre dans l'atmosphère, le bruissement du vent dans les arbres.

Les premières lyres grecques ont dû avoir également trois ou quatre cordes, et, bien que les sons musicaux et harmonieux, de même que les bruits les plus discordants soient parfaitement fournis par la nature extérieure, nous admettrons à la rigueur que ce modeste point de départ de quatre sons distincts soit dû à notre pure initiative personnelle, qu'il soit l'unique fruit de notre instinct ou de nos méditations.

Gamme. — Mais, munis de ces quatre premiers sons rudimentaires, nous sommes encore fort loin d'une gamme bien caractérisée, laquelle doit comporter une huitaine de sons renfermés dans la distance naturelle d'une octave. Pour obtenir cette gamme complète, effort primitif de nos théoriciens, on a dû superposer deux *tétracordes* (deux groupes de quatre notes) identiques dans leur constitution, mais placés à des diapasons différents, l'un au-dessus, l'autre au-dessous, l'un grave et l'autre aigu. Le premier tétracorde forme alors un premier groupe de quatre sons graves auquel vient s'ajouter le deuxième tétracorde qui le continue en formant un nouveau groupe de quatre sons plus aigus, l'ensemble constituant enfin une série continue de huit sons compris dans l'octave normale, c'est-à-dire entre un son déterminé et la reproduction de ce même son à un diapason plus élevé.

Il est aisé de voir qu'ici déjà nous ne sommes plus dans le simple et naïf domaine de la pure subjectivité. La superposition de deux tétracordes constitue une opération parfaitement concrète et la considération de l'octave décèle un certain degré d'observation extérieure qu'il nous faut noter au passage.

Déjà dans l'éloignement de ces temps entourés d'un

certain mystère, on aperçoit poindre la future importance du secours instrumental, puisque les génies les plus célèbres, tels Orphée, Homère, devaient avoir recours à la lyre ou à la cythare pour leur donner l'intonation et déterminer à quel diapason ils avaient à établir leur chant.

Modes. — Aussitôt qu'une véritable gamme est suffisamment instituée, on voit surgir partout, chez tous les peuples divers qui sont parvenus à un certain degré de civilisation, un système identique, analogue et uniforme quant au fond, celui des *Modes* qui consiste à varier autant que possible la forme primitive de la gamme établie en prenant tour à tour comme *tonique,* c'est-à-dire comme point de repère, chacune des notes qui forment les divers degrés de cette gamme.

Cet ingénieux procédé du déplacement de la tonique sur une seule et unique gamme n'est en somme qu'un simple artifice dont l'origine est évidemment subjective, théorique et abstraite ; il semble cependant avoir un résultat très concret, d'un relief très extérieur et très saisissant en ce sens que les gammes ainsi obtenues, où les demi-tons n'occupent jamais les mêmes places, semblent toutes dès lors être d'une construction, d'une structure différentes, les notes ne semblent plus y être dans les mêmes rapports les unes vis-à-vis des autres ; à première vue, on peut se croire véritablement en face de gammes dissemblables et nouvelles. Toute l'antiquité a vécu sur cette fiction de la variété des modes. Nous avons tous entendu parler des fameux modes Lydiens, Ioniens, Doriens, Hippodoriens, etc., si en honneur chez les Grecs qui y découvraient des merveilles fabuleuses et des propriétés expressives d'une très grande subtilité, à ce point même que quelques philosophes voulaient bannir certains modes sous prétexte de leur immoralité intrinsèque.

En réalité, l'uniformité immuable de la gamme initiale

d'après laquelle ils étaient construits était cause que toutes ces admirables diversités étaient en somme plus fictives que réelles ; voyez combien le plain-chant est monotone, malgré la diversité des modes qu'il emploie. Il ne semble pas douteux cependant que nos ancêtres n'aient trouvé là une source de très grands plaisirs, et c'était l'important, mais le système en lui-même était trop métaphysique, de même que la mentalité de cette époque, et trop exclusivement subjectif.

Du reste, si l'on veut bien y regarder d'un peu près, on s'apercevra qu'en fin de compte toutes ces laborieuses combinaisons de modes n'aboutissent simplement qu'à ceci : donner une importance prépondérante, tantôt à telle note de la gamme, tantôt à telle autre ; varier l'expression du chant en employant tels degrés de préférence à tels autres, en insistant davantage sur ceux-ci ou sur ceux-là ; établir la mélodie de manière qu'elle se déroule plutôt dans telle partie de la gamme, dans tel registre, au lieu de se dérouler dans tel autre. Vu de cette manière, le procédé des modes semble dès lors plausible, légitime et naturel ; nous l'employons constamment encore de nos jours et dans notre musique actuelle, mais quant à vouloir le considérer comme une véritable transformation effective de la gamme établie, voilà ce qui désormais peut paraître un peu excessif.

Chœurs. — L'admirable et décisive évolution du théâtre grec conduisit immédiatement à l'institution corrélative de chœurs nombreux. Nous savons quel rôle considérable le chœur jouait dans la tragédie et la comédie antiques où il représentait toujours un des personnages les plus importants. La fonction de chorège, très dispendieuse, recherchée, ambitionnée et très honorifique, était dévolue aux citoyens les plus riches et les plus en vue qui rivalisaient de zèle et de magnificence.

On inscrivait le nom du chorège avec celui du chœur vainqueur auquel on décernait le prix.

La fréquence et la solennité de ces auditions chorales permirent à un observateur tel qu'Aristote de remarquer que les voix d'hommes étaient accordées une octave plus bas que les voix d'enfants et de femmes, de telle sorte que lorsque ces voix réunies faisaient entendre le même chant à l'unisson, il était produit en réalité à la distance continue d'une octave.

Ceci, pour le coup, était bien une observation objective, et cette notion d'intervalles harmoniques naturels, en se développant, conduisit progressivement à de nouvelles combinaisons musicales (1).

Diaphonie. — Ce nouveau système de musique d'ensemble consistait à faire exécuter un chant par des voix diverses superposées l'une au-dessus de l'autre, chacune dans le diapason qui lui convenait le mieux, de manière que ce chant était simultanément reproduit à des distances d'octave, de quinte, de quarte et dans des tons différents. La quinte est, en effet, l'intervalle le plus naturel après l'octave, et la quarte résulte de son renversement. C'était un acheminement extrêmement grossier vers la future harmonie moderne. Le caractère saillant de cette innovation était dans le *parallélisme* absolu de l'ensemble, toutes les parties marchaient de front, parallèlement l'une vis-à-vis de l'autre, le dessin mélodique suivait les mêmes contours et l'harmonie produite décrivait forcément elle aussi les mêmes sinuosités. Cette polyphonie, d'une très grande dureté sans doute, d'une rudesse rustique, mais claire et limpide,

(1) Fétis. *Histoire de la Musique,* 4e vol., page 544. « Jusqu'à Guido d'Arezzo, tous les auteurs de traités imitent les Grecs dans leur erreur concernant la division de l'échelle musicale par *tétracordes*. Le premier, Guido rejette tout cela et ne prend pour base de la musique que l'octave ».

était évidemment établie sur une base très objective. Tel fut, je pense, le plus haut degré de développement où put atteindre la musique de l'antiquité grecque ou romaine. A Rome, dans les grands spectacles publics, le débordement instrumental paraît avoir pris de très grandes proportions, mais il ne semble pas que rien de véritablement important ait pu être acquis, en dehors de ceci, dans la constitution théorique et pratique du système musical.

Plain-chant. — Les cérémonies de l'église catholique nous font entendre encore une musique puissante, austère, profonde, énergique, farouche à certains moments, le *plain-chant,* que nous pouvons considérer comme représentant quelques vestiges de ce que put être le système musical des Romains. Peut-être y a-t-il aussi la rudesse des premiers temps barbares et les aspirations séraphiques de la première église chrétienne.

Cette musique, de même que celle des anciens Grecs, est établie d'après le procédé rudimentaire des *modes,* précédemment expliqué. Nous nous trouvons ici en face de quatre premiers modes dits *authentiques,* complétés ensuite par quatre autres modes dits *plagaux*, les uns et les autres forcément identiques aux anciens modes grecs, qu'ils reproduisent plus ou moins exactement.

Donc, rien de nouvellement acquis dans le domaine de la science musicale, si ce n'est l'appoint d'une expression véritablement émouvante au point de vue moral.

Organum. — Nous venons de voir que l'antiquité, par l'observation des résonnances naturelles d'octave d'abord et de quinte ensuite, était arrivée à instituer un ensemble harmonique appelé *Diaphonie.* En passant ensuite dans des mains plus ou moins barbares et inexpérimentées, cette hardie tentative objective devait forcé-

ment se trouver dénaturée peu à peu et perdre progressivement de sa lumineuse clarté.

Effectivement, de maladroites imperfections dans l'exécution, des inspirations subjectives et incohérentes ne tardèrent pas à s'y introduire, à l'entamer, à la déformer ; le parallélisme régulier qui en était l'essence même fut partiellement abandonné en certains cas, ou conservé au gré d'une inexplicable fantaisie ; on y vit apparaître des mouvements obliques dans la marche des parties, plus tard même des mouvements contraires, donnant lieu à de nouvelles et bizarres combinaisons de sons difficilement explicables et justifiables, plus terribles encore à l'oreille que celles de la précédente diaphonie. Tout cela forma une sorte de polyphonie sauvage à laquelle on a donné le nom d'*Organum* et qui, évidemment, en dehors de toute observation d'une réalité quelconque, renfermait néanmoins un éclair de génie et les germes féconds d'où devaient surgir, dans un avenir assez lointain, les notions les plus importantes de la musique et de l'harmonie modernes. En effet, si, armés d'un puissant microscope, nous examinons très attentivement cette obscure tentative de l'*Organum*, nous y apercevrons alors quelque chose de très vague, qui ne s'y manifeste que d'une manière informe, mais qui se précisera par la suite. Nous y verrons par exemple que les voix réunies n'y marchent plus absolument tout droit devant elles, allant au but comme un troupeau aveugle et docile ; il semble que quelques velléités d'insubordination s'y fassent sentir, un certain esprit d'indépendance, d'individualisme y fait une première apparition, à coup sûr bien gauche et bien timide, mais qui, néanmoins, est un indice et qui laisse pressentir qu'il deviendra beaucoup plus audacieux aussitôt que les événements le permettront.

Troubadours. — C'est alors que survient le grand mouvement sociologique des Croisades dont l'influence a été si considérable dans tout l'Occident, soit au point de vue de la vie matérielle, de l'industrie et du commerce, soit au point de vue de la marche des idées religieuses, philosophiques ou esthétiques.

Séduits par les chants, captivés par les mœurs de l'Orient, de nombreux croisés se transforment ; l'amour profane ou mystique redevient le Dieu unique et charmant auquel le monde entier veut sacrifier ; la tendresse, la sympathie, l'amitié regagnent de nouveau tous les cœurs, de rudes guerriers s'adoucissent, des barbares se civilisent et veulent chanter à leur tour. Des troubadours, des trouvères surgissent de toutes parts et se font les apôtres enthousiastes d'une culture intellectuelle, poétique et musicale. Alors qu'auparavant on ne connaissait que les chants austères et pieux de la religion, voici que de gracieuses chansons mondaines, d'alertes complaintes populaires se répandent partout et absorbent l'attention générale.

A côté de l'église, autrefois souveraine absolue, le monde laïque se dresse plein de force et de vie, résolu à marcher de l'avant.

Déchant. — Cet état des esprits devait avoir sa répercussion sur l'évolution musicale ; en effet, quelque chose de tout à fait caractéristique se produit à ce moment : ce sont les premiers essais du *Déchant*. L'excellent Fétis, dans la précieuse compilation de son histoire de la musique, pousse des cris d'horreur et d'indignation en face de cette production singulière et barbare qu'il considère comme un des monuments les plus étonnants de la folie humaine. Le pauvre homme semblait n'avoir aucune juste idée de la filiation historique ; en tout cas, il ne tenait pas dans ses mains les admirables

lumières d'Auguste Comte qui pourront nous aider singulièrement à voir clair dans cet étrange et nouveau problème.

Le déchant consistait à combiner ensemble deux chants bien connus, absolument différents l'un de l'autre et n'ayant aucun rapport entr'eux, mais arrangés de telle sorte qu'ils puissent cependant marcher ensemble se tenant par la main, se suivant côte à côte et allant de pair. Quelquefois même, et le plus souvent, on réunissait ainsi trois chants différents et cela s'appelait alors *triplum*. Il est évident que dans cette extraordinaire combinaison, la subjectivité la plus intense, on pourrait même dire l'aberration joue un rôle prédominant. On se demande quelle idée fantastique a pu pousser d'honnêtes gens à vouloir associer ainsi des airs qui pouvaient avoir leur valeur et leur raison d'être pris isolément, mais qui, une fois réunis, devaient produire une cacophonie affreuse ou tout au moins quelque chose de fort peu agréable à entendre. On voudrait pouvoir considérer cela comme un simple exercice d'écriture n'ayant eu aucune influence en dehors des quelques professionnels qui s'y appliquaient, mais le même Fétis cite ce fait d'un homme ayant fait la fondation d'une messe solennelle qui écrit dans ses dispositions : « *me serait grand liesse si pouvait être déchantée* ». Cette manifestation de l'art musical avait donc pris un certain empire sur les esprits et c'est plus haut qu'il faut remonter pour en chercher l'explication.

Voici, à mon sens, de quelle manière il convient d'interpréter ce curieux phénomène :

Le but essentiel, l'objet même de cette combinaison téméraire, étaient de réunir, de manière à n'en faire qu'une seule chose : un chant d'église, sur des paroles latines, d'un caractère nettement liturgique et religieux, et un chant populaire, en langue vulgaire, purement mon-

dain, quelquefois même d'un genre relativement léger.

Une première explication se présente tout d'abord : De même que la peinture a dû s'exercer à réunir dans la même toile deux ou trois personnages différents groupés de manière à former un ensemble ; de même la musique avait à résoudre un problème analogue consistant à faire parler à la fois deux ou trois interlocuteurs distincts mais réunis et prenant part ensemble à la même conversation.

La notion d'indépendance des voix correspondant à des personnalités, à des individualités isolées, si vaguement esquissée par le précédent *Organum,* faisait ici un pas très important.

Sans doute, on marchait encore à tâtons, la question mal posée n'était entrevue que d'une manière défectueuse, les interlocuteurs que l'on cherchait à réunir étaient choisis d'une manière si singulière, ils venaient chacun d'un bout du monde si opposé, ils étaient si peu faits pour s'entendre qu'il devenait presque impossible de les mettre d'accord. Mais la manifestation de leur indépendance réciproque n'en devenait que plus énergique et plus caractéristique, et justement, cette formidable opposition des chansons populaires mises en regard des textes liturgiques, leur antagonisme presque irréductible permettent d'apercevoir d'autres conséquences encore, car c'est le propre de la métaphysique de brouiller tout, de poser des questions compliquées que la positivité doit ensuite résoudre. Ce violent dualisme montre bien ce me semble qu'après une assez longue période un peu barbare où la théologie et la religion avaient dominé toutes les conceptions, arrivait alors une ère nouvelle où la métaphysique commençait à entamer la religion, laquelle en perdant graduellement de son influence et de son autorité permettait à la vie extérieure sociale et profane de se développer à son tour.

Alors qu'auparavant la préoccupation de la vie éternelle, la culture personnelle, intérieure et morale avaient tout absorbé, de vagues indices d'émancipation et d'extériorité se laissaient sentir à ce moment.

Le monde s'affirmait peu à peu à côté de l'église ; ces deux éléments forcément antagonistes se trouvaient face à face et il s'agissait de savoir lequel triompherait de l'autre.

Le Déchant est donc né du sentiment qu'ont dû avoir quelques hommes éminents, de la nécessité de conserver une sorte d'équilibre, une espèce de fusion et d'harmonie même forcée, entre ces deux tendances extrêmes de la nature humaine. Les chansons populaires ayant pris un essor très marqué et paraissant animées d'un grand esprit d'indépendance, de satire, de dérision même, on peut alors considérer cette audacieuse tentative sous deux aspects différents : Du côté des novateurs, on peut supposer que respectueux dans une certaine mesure des usages établis, n'osant pas encore s'élever ouvertement contre la doctrine religieuse, le Déchant était pour eux un moyen de rattacher leurs innovations les plus folles aux anciennes croyances, aux traditions consacrées ; ils semblaient ainsi se maintenir dans une certaine conformité d'esprit avec l'ordre de choses courant.

Sans vouloir abandonner tout à fait un abri provisoire et protecteur, sous le manteau même de la religion, ils ne tendaient rien moins qu'à la discréditer, à la détruire, et se servaient d'elle pour répandre davantage encore l'esprit de critique et de rébellion dont ils se sentaient animés.

Du côté des conservateurs, on peut supposer au contraire que le Déchant constituait pour eux un suprême effort de résistance et de défense ; c'était comme un rempart inexpugnable élevé par le clergé pour maintenir quand même la suprématie religieuse et pour faire sentir

en même temps comment le nouvel esprit de liberté, d'incrédulité, découlait lui-même du précédent esprit mystique qui le dominait encore de toute sa puissance.

Il semblerait donc que ce fameux Déchant soit comme une illustration vraiment surprenante des deux grands mouvements opposés de décomposition et de recomposition sociales si bien mis en lumière par Aug. Comte et qui se trouvent ici réunis, amalgamés, cristallisés dans une création esthétique tout à fait sensationnelle et caractéristique. On trouverait sans doute peu d'exemples comparables à celui-ci, montrant aussi évidemment la profonde justesse de cette grande vue d'Aug. Comte.

Similitude dans l'évolution de la peinture. — Du reste, ce passage continuel de la théologie à la métaphysique, est pour nous autres positivistes, un fait si fréquent qu'il en devient banal ; on le retrouve naturellement partout et le phénomène que nous étudions en ce moment dans la musique est le même que celui qui s'est produit dans la peinture et que j'ai signalé maintes fois. Dans les impressionnantes peintures des primitifs, nous voyons qu'une religiosité sincère, un mysticisme intense absorbent tout, ils s'y étalent dans leur naïve préémimence ; puis, peu à peu, le monde extérieur s'introduit graduellement dans les représentations picturales, il y prend une place de plus en plus importante jusqu'aux célèbres *Noces de Cana*, de Paul Véronèse, où la vie moderne, l'opulence et le faste de la renaissance, l'air et la lumière resplendissent de toutes parts, tandis que la vieille idée religieuse, par une sorte d'habitude contractée de longue date, n'y est plus représentée que par la seule et unique figure du Christ, fort étonnée sans doute de se retrouver ainsi, au milieu des contemporains et des amis du grand peintre vénitien. Et même ce dernier vestige de la croyance de nos ancêtres n'a pas tardé à disparaître

totalement des images de la peinture, à ce point qu'aujourd'hui on peut constater que c'est uniquement le monde et l'homme qui forment les sujets puissants ou gracieux interprétés par nos grands peintres actuels.

Donc le Déchant paraît être, dans son essence même, une sorte de barrière dressée contre l'envahissement de l'esprit d'indépendance et d'émancipation ; c'est la lutte suprême de la musique religieuse et du plain-chant contre les premiers balbutiements de la future musique moderne.

Chose curieuse, ce qui devait être un obstacle et un bâillon est au contraire devenu la source abondante d'où sont sorties des découvertes musicales de tout à fait premier ordre.

Contrepoint. — En effet, nous avons vu que la *diaphonie* faisait entendre un seul chant exécuté à différents diapasons par des voix diverses, de manière à produire constamment des successions d'octaves, de quintes ou de quartes, le tout produisant une harmonie fort rude dont le caractère principal était le parallélisme absolu dans la marche des parties.

Il est aisé de comprendre que dans le *Déchant,* la différence et l'indépendance des divers chants réunis devait fatalement détruire ce parallélisme primitif. Les contours respectifs, les arabesques fantasques de chacun d'entre eux étaient cause que l'un pouvait s'élever au même instant où l'autre s'abaissait au contraire. D'autre part, la simultanéité parfaite et forcée dans l'émission des sons, leur exacte correspondance ne pouvaient s'y retrouver que par hasard. Ces divergences considérables dans l'allure des parties, l'une vis-à-vis de l'autre, aboutirent bientôt à donner quelques notions suffisamment précises du *Contrepoint,* c'est-à-dire de l'art de faire mouvoir ensemble plusieurs parties de chant, plusieurs *dessins* mélodiques, plusieurs *contours* musicaux.

Les primitives barbaries de l'*Organum*, les aveugles audaces du *Déchant*, enfin la pratique de l'art nouveau du *Contrepoint* qui a follement passionné les musiciens de cette époque, permirent enfin d'observer que les rencontres de notes produites par ces continuels mouvements de parties, constituaient forcément entre ces notes certaines résonnances harmoniques dont quelques-unes étaient fort agréables à l'oreille tandis que d'autres étaient au contraire fort désagréables, parfois même tout à fait intolérables. On put donc entrevoir une première distinction entre les intervalles et discerner ceux qui formaient des *consonnances* plus ou moins parfaites qu'on pouvait dès lors aborder de front et sans préparation et ceux qui, au contraire, formaient des *dissonnances* qu'on ne pouvait utiliser qu'avec des précautions infinies.

Le contrepoint constituait donc un très grand progrès en ce sens que la notion d'*indépendance*, de perfection de chaque partie distincte déjà entrevue, se précisait, s'accentuait considérablement, et aussi en ce que la notion non moins capitale de *concours*, de sympathique fusion commençait à faire une première apparition nécessaire et désirée.

Fugue. — A peine en possession de cette observation extérieure des intervalles *consonnants* et *dissonnants*, qui formaient enfin une base vraiment objective et sérieuse, l'esprit de subjectivité toujours vivace ne tarda pas à se donner de nouveau libre carrière. Son influence se fit aussitôt sentir dans l'invention de procédés d'écriture qui ne constituaient au fond que de pures acrobaties, mais qu'il convient de mentionner néanmoins.

On vit alors apparaître : 1° L'*Imitation* puis le *Canon* résultant de la reproduction du même chant par deux parties différentes et à des distances variables, mais l'une commençant *après* l'autre ; 2° Le *Canon rétrograde* formé

également de deux parties reproduisant le même chant, mais l'une le faisant entendre tout droit en allant de l'avant, de gauche à droite, pendant que l'autre partie le fait entendre à rebrousse-poil, en commençant par la fin, en allant de droite à gauche ; 3° Le contrepoint *renversable*, c'est-à-dire formé de deux parties pouvant indifféremment être placées au *dessus* ou au *dessous* l'une de l'autre. On pourrait encore énumérer d'autres gentillesses du même genre qui constituaient certainement des exercices d'assouplissement dans la manière d'écrire, mais qui n'ont plus que des rapports très lointains avec l'expression des sentiments ou des idées qui, en définitive, doit être constamment le principal objet de l'art.

Toutes ces habiles créations scholastiques conduisirent finalement à la *Fugue* proprement dite où elles se trouvèrent condensées et résumées.

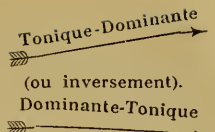
La Fugue est avant tout un procédé *mécanique* au moyen duquel on peut édifier tout un morceau, même de longue haleine, en déduisant méticuleusement tous les moindres détails d'un seul et unique thème, d'un seul *sujet* qui sert de point de départ générateur et qui peut n'être formé que de quelques notes.

Le *sujet* y est d'abord exposé tout seul dans un mouvement qui, par exemple, partant de la Tonique, le fait aboutir à la Dominante (ou réciproquement). Il doit être immédiatement suivi de la *réponse* faite en sens inverse, c'est-à-dire allant de la Dominante à la Tonique (ou réciproquement). Le sujet et la réponse doivent l'un et l'autre pouvoir marcher de front avec le *contre sujet* qui doit les accompagner à tour de rôle, formant avec eux un contrepoint renversable.

La fugue étant généralement à quatre parties, chaque interlocuteur y fait son entrée à son tour, et l'*exposition*, dans le ton principal du morceau, doit faire entendre alternativement :

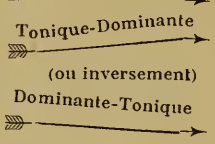
Le *Sujet*. Entrée de la 1re Partie.

Puis la *Réponse*. Entrée de la 2e Partie.



De nouveau le *Sujet*. Entrée de la 3e Partie.

Puis de nouveau la *Réponse*. Entrée de la 4e Partie.



Cette exposition peut être suivie d'une contre-exposition après laquelle il est permis de quitter le ton principal et de parcourir dans son entier toute la série des tons immédiatement voisins. On peut alors introduire un certain degré de fantaisie dans les *divertissements* qui n'exigent plus la même rigueur logique que l'exposition ; il est cependant indispensable que tous les motifs ou fragments mélodiques employés soient strictement empruntés aux éléments principaux : le *sujet* initial, la *réponse,* ou le *contre-sujet.*

Ce parcours une fois terminé, la *péroraison* commence dans le ton principal auquel il convient de donner la prépondérance et tout l'éclat possible. C'est d'abord la *Strette* où tous les principaux éléments doivent être resserrés, rapprochés, condensés en quelque sorte — puis la *Pédale,* longue station sur une note grave, Dominante, Sous-Dominante ou Tonique — enfin la *conclusion* définitive et finale qui termine le discours.

Une semblable construction musicale dont toutes les parties sont si intimement liées les unes aux autres, si solidement attachées entr'elles, n'a probablement pas été édifiée du premier coup, ainsi qu'on peut bien le penser. C'est surtout le génie du grand Sébastien Bach qui l'a portée à sa dernière perfection. Les résultats de cette nouvelle évolution de la musique ont été nombreux et considérables

On y voit d'abord un reflet évident de l'esprit métaphysique et abstrait, on y retrouve les subtiles recherches de la dialectique scholastique ; — les causes et les effets y sont indissolublement liés ensemble ayant constamment les uns sur les autres des actions, des réactions réciproques et continues. Une sorte de logique de signes, mécanique et fatale, y préside sans conteste ; — le principe élémentaire de *solidarité* absolue domine l'ensemble dont la moindre partie est étroitement unie à un point de départ fondamental ; le principe supérieur de *continuité*, bien qu'il ne s'y montre que d'une manière un peu timide et qu'il demeure encore au second plan, y fait cependant une apparition remarquable et s'y laisse apercevoir très nettement.

Il est évident que dans la Fugue, l'importante question que nous avons vu grandir progressivement et qui consiste à concilier une indépendance relative avec un concours effectif, prend une orientation nouvelle et très caractéristique. Elle conserve à chaque partie distincte une certaine liberté d'allure, elle lui donne même une plus haute importance, lui assigne une fonction plus éminente ; elle lui impose en même temps une discipline extrêmement sévère, elle oblige énergiquement les diverses individualités dont elle est formée à marcher droit vers un but commun et les plie aux exigences les plus dures pour obtenir un résultat final très précis et parfaitement ordonné.

Une nouvelle particularité, essentiellement propre à la musique, s'y décèle encore ; le Déchant l'avait déjà très énergiquement révélée : elle consiste en ce que la musique possède à un très haut degré la faculté inappréciable de pouvoir faire entendre *à la fois* et simultanément plusieurs chants différents représentant des idées fort opposées ou des caractères diamétralement disparates. Elle peut dire à la fois des choses très méditées,

très arrêtées et cependant fort différentes les unes des autres. C'est là un élément esthétique d'une valeur précieuse pouvant donner lieu à des effets saisissants et fort intéressants, mais qu'il convient, à mon sens, de réserver pour des moments propices, au lieu d'en abuser à tout instant comme on semble l'avoir fait déjà.

Mais on voit encore d'autres choses dans la Fugue :

Harmonie. — Il est évident que dans leur mouvement continu les quatre parties qui s'y meuvent et la constituent devaient se rencontrer à tout instant et produire des résonnances ou de véritables *accords,* formés de quatre sons différents. Certaines de ces résonnances pouvant être affreuses et discordantes, il importait dès lors de les choisir, de les étiqueter, de manière à n'employer que les bonnes et à rejeter les mauvaises. Les précédentes observations extérieures des intervalles *consonnants* et *dissonnants* s'agrandirent dès lors et se transformèrent en observations d'*harmonies* beaucoup plus complexes dont il importait de pénétrer le mystère. On se mit donc à étudier les *accords* pris en eux-mêmes et indépendamment de la marche des parties où ils s'étaient dissimulés jusque-là, et alors seulement des vues limpides et systématiques sur l'*harmonie* proprement dite purent commencer à se laisser entrevoir.

Un peintre bien inspiré nous a donné un tableau fort intéressant où, dans un décor à demi gothique et intime, on voit Palestrina rêveur, assis à son orgue, entouré de quelques chanteurs, disciples fervents, dociles et recueillis, faisant entendre ensemble les belles et nobles résonnances harmoniques qui ont si justement rendu son nom illustre.

Ces recherches, secondées ensuite par l'étude plus scientifique encore de l'acoustique, devaient enfin aboutir à la découverte des lois qui régissent les harmo-

niques *naturelles* observables dans tous les phénomènes sonores.

La notion claire et précise d'harmonie, n'a donc pu surgir que du précédent amalgame d'un plus ou moins grand nombre de parties différentes. Il nous semble à nous autres qu'on aurait pu procéder autrement ; l'antiquité eut peut-être pu employer la méthode objective où elle commençait à s'exercer ; mais le moyen-âge, par la disposition particulière de son esprit, n'avait à sa disposition que la méthode subjective. Ce n'est qu'à force de réunir des chants et des mélodies séparés, ce n'est qu'à force de faire entendre ensemble et simultanément un grand nombre de sons enchevêtrés dans toutes les combinaisons imaginables qu'on a fini discerner par ceux qui ont entr'eux des affinités réelles et au contraire ceux qui sont absolument incompatibles les uns avec les autres.

On peut dire que l'institution de l'Harmonie est une preuve que l'importante notion de *concours* avait définitivement pris le pas sur la précédente notion d'*indépendance* aveuglément poursuivie auparavant et à laquelle on peut attribuer bien des retards et bien des erreurs. Et alors, parvenue à ce point, la musique acquiert aussitôt un degré d'objectivité tout à fait éminent.

A cet égard, certains théoriciens prétendent que dans l'organisation de l'éducation musicale moderne, l'étude du *contrepoint* doit précéder l'étude de l'*harmonie* proprement dite, comme plus conforme à la marche historique. Pourquoi dès lors ne pas remonter plus loin encore, jusqu'au Déchant par exemple?... Au contraire, à mon sens et soutenu par l'opinion d'Aug. Comte à cet égard, je considère que la marche historique doit être suivie en *sens inverse* et c'est parce que l'harmonie est la dernière venue, parce qu'elle a été la plus difficile à découvrir, à dégager des nuages de la subjectivité, parce

qu'elle est l'élément le plus *extérieur* de la musique qu'il convient précisément de l'étudier en tout premier lieu, de donner à son étude une grande importance, de manière à en faire la base inébranlable de toutes les autres études.

Transition entre les temps anciens et modernes. — Le grand historien de la musique, le solennel et pétulant Fétis, qui avait réuni des matériaux considérables et que nous avons déjà cité plusieurs fois, se lamente, gémit et s'étonne à son tour que cet art ait pu demeurer si longtemps dans la plus affreuse barbarie, s'épuisant dans des combinaisons souvent stériles, dans des efforts infructueux, sans avoir pu même entrevoir l'issue libératrice, la véritable clé du problème qui consistait dans la découverte indispensable de l'harmonie.

Une première explication se présente tout d'abord.

Influences intellectuelles. — L'époque véritablement barbare fut une période à ce point plongée dans la plus obscure subjectivité que la notion même d'extériorité semblait avoir disparu à tout jamais. Or, il faut bien se rendre compte qu'une mentalité ainsi purement subjective se trouve sous la domination absolue d'une animalité enfermée à triple tour en elle-même.

Cette animalité peut d'ailleurs être très noble, très élevée, très puissante moralement, mais elle n'est pas suffisamment clairvoyante. Ce qui élève l'homme au-dessus de cet état vague et ténébreux, ce sont justement ses conquêtes intellectuelles et objectives. L'art de la pyrotechnie, par exemple, est une création humaine vraiment objective. Certes, Aug. Comte préconise la méthode subjective, mais à la condition qu'elle sera longuement préparée, préalablement éclairée par une complète investigation encyclopédique de toutes les sciences

objectives et abstraites. Ceci dès lors est parfait. Mais la pleine subjectivité opaque et aveugle, ignorant tout, qui ne voit rien, qui ne sait rien... c'est la vraie barbarie.

D'autre part, la faible portée de notre intelligence est cause que nous avons beaucoup de peine à pénétrer les choses dans leur ensemble et leur intégrité. A tout instant, nous devons avoir recours à l'*abstraction,* procédé naturel de simplification et d'élimination. Or, l'abstraction n'existe pas dans la nature extérieure qui est constamment concrète et complexe ; cette abstraction n'est qu'en nous-mêmes, c'est une *entité* insaisissable, et dès lors ses illusions peuvent quelquefois nous induire en erreur. Il ne faut donc pas s'étonner outre mesure si l'art musical, si difficile, si délicat, n'a pu avancer rapidement dans un moment d'ignorance générale.

Influences sociologiques. — Mais il y a plus : si l'on y regarde d'un peu près, on s'apercevra que le polythéisme ancien : Égyptien, Grec ou Romain, était naturellement sociologique en ce sens que ses préoccupations dominantes étaient tournées du côté de l'ensemble, de la collectivité. L'individu était souvent sacrifié à la masse, témoin l'esclavage, ou encore cet usage terrible d'après lequel des cohortes romaines se laissaient décimer ; chaque personnalité isolée devait donc impérieusement, de gré ou de force, se fondre, s'harmoniser dans la généralité. Cette disposition naturelle permit alors aux anciens d'organiser un art polyphonique, la *Diaphonie,* formant une harmonie brutale, certes, comme la société qui l'instituait, mais où toutes les individualités étaient disciplinées, réglées de manière à concourir à un ensemble homogène et compacte.

Au contraire, le monothéisme manifeste déjà une tendance très marquée à favoriser un individualisme quelquefois même tout-à-fait antisocial. Le perfectionnement

systématique et intensif de l'individu uniquement préoccupé d'atteindre à la vie éternelle, ses aspirations vers un paradis chimérique, sa culture personnelle et morale le détachent du monde, comme dans le cas des solitaires et des moines, on voit déjà poindre à l'horizon la célèbre formule « *chacun pour soi et Dieu pour tous* » ; cette tendance à l'indépendance absolue ne fait que s'accentuer encore lorsque intervient la métaphysique qui, alors, pousse la préoccupation de l'individu jusqu'à l'exagération la plus ridicule et la plus criminelle, le plaçant au-dessus de tout, allant jusqu'à supprimer complètement la société dont elle nie l'existence, la suprématie et les bienfaits. Cette tendance à l'isolement devait à son tour se faire sentir dans l'orientation musicale ; c'est elle qui est cause que pendant si longtemps on n'a été préoccupé que de la marche de *parties* de chant indépendantes les unes des autres, représentant des individualités irréductibles aussi distinctes que possible, sans chercher aucunement à les réunir par un véritable lien solide, à les fondre dans une harmonie générale et dominatrice dont personne ne se souciait et ne pouvait entrevoir l'importance.

Et il ne faut pas s'étonner de voir la musique ainsi liée à des considérations d'ordre sociologique.

Manifestations collectives de l'art musical. — Si l'on a par exemple à faire chanter ensemble deux personnes, ou trois, ou même quatre formant duo, trio ou quatuor, il peut se faire que toutes aient à dire la même chose ou à peu près, et alors leur union s'établit naturellement ; mais il peut se faire aussi que chacune ait à donner un avis particulier et spécial, que chacune soit animée de dispositions différentes résultant de caractères, de passions opposés, que chacune fasse intervenir des prétentions violentes et contradictoires. Supposons par exemple au théâtre une scène de tumulte

où la foule est déchaînée, où tout le monde crie et vocifère à qui mieux mieux, voici donc en raccourci une représentation partielle de ce qui peut se passer journellement dans la société. Il est évident que, selon le cas, la réalisation musicale devra être réglée de telle ou telle manière. En agrandissant constamment le nombre des interlocuteurs, on est arrivé progressivement à réunir dans la même assemblée musicale, des solistes, des chœurs nombreux d'hommes, de femmes et d'enfants, un orgue, un orchestre, quelquefois même une ou plusieurs musiques militaires, le tout formant un total considérable. Ceci n'est-il pas l'image même de notre société tout entière ?...

Orchestre. — Même en ne considérant que l'orchestre seul, on peut y voir deux figurations importantes et pareillement intéressantes :

En effet, par la nature et le caractère distinct des instruments qui le composent, l'orchestre moderne devient comme un miroir fidèle où se reflètent les multiples facultés du cerveau humain, chaque instrument personnifiant un de nos penchants, un de nos instincts : Le violon chaleureux et fougueux est comme l'amour même, ardent et irrésistible ; la clarinette tendre et mélancolique est comme notre naturelle bonté ; la flûte par sa douceur éveille notre tendresse ; le violoncelle profond et grave, réfléchit et médite ; la trompette, par ses accents stridents et valeureux, nous rappelle aux vertus héroïques et guerrières ; les puissants trombones sont l'affirmation de notre orgueil souverain et invincible.

Mais le même orchestre est encore un miroir non moins fidèle où se reflète l'humanité elle-même, où les impétueux violons représentent l'éternelle et joyeuse jeunesse ; les altos, la mélancolique adolescence ; les violoncelles, l'âge de la force, de la virilité ; les contre-

basses, celui de la pesante vieillesse, de la décrépitude ; les flûtes y sont comme les douces voix des jeunes filles ; les clarinettes comme celles des tendres mères, des épouses dévouées ; les hautbois et les bassons y représentent les personnages rustiques ; le cor anglais évoque un passé lointain, les cors et les trompettes annoncent les pouvoirs publics, officiels et solennels ; les trombones figurent les détenteurs de l'autorité suprême, temporelle ou spirituelle ; les timbales font entendre les implacables coups de la fatalité.

Voici donc, groupés et rassemblés dans un vaste organe musical, une foule d'instincts divers et disparates, des aspirations tyranniques et contradictoires comme dans l'âme humaine ; voici réunis des personnages nombreux de caractères opposés, d'allures tranchées et divergeantes, de fonctions rivales et incompatibles les unes avec les autres comme dans l'Humanité elle-même, et alors le problème se pose de savoir si chacun devra tirer de son côté sans se soucier aucunement de son voisin, ou bien si, malgré la variété précieuse de leurs caractères respectifs, toutes ces individualités diverses seront maintenues sous une même discipline, si elles formeront un ensemble homogène et harmonieux, si elles devront toutes concourir au même but.

Anarchie musicale. — On pourrait fort bien écrire pour chaque instrument ou pour chaque personnalité qu'il représente des parties différentes, fort intéressantes en elles-mêmes, mais qui ne concorderaient pas du tout les unes avec les autres, et ce serait alors un tableau parfait de l'anarchie absolue.

C'est un peu vers quoi on tend aujourd'hui, et ce qui a eu lieu pendant longtemps avec l'*Organum* et le *Déchant* qui, évidemment, n'ont pu se produire que dans

des époques troublées, dans des temps de complète désorganisation sociale.

Il était nécessaire d'insister ici sur ce rôle très important du mouvement et du caractère distinct de chaque *partie* musicale qui a tant préoccupé le moyen-âge et dont la réunion doit constituer un ensemble harmonieux de la même manière que, dans la vie, le concours de toutes les individualités séparées doit former une société homogène, sympathique et profondément unie dans la poursuite d'un but légitime et commun.

S. Bach. — Je crois même devoir citer encore à l'appui de cette thèse quelques passages très significatifs d'un ouvrage consacré au grand Sébastien Bach, par un de ses plus fervents admirateurs (1) :

1° « On sait que ce style polyphone accorde à toutes les parties des rôles *individuels* et presque égaux entr'eux, au lieu de donner exclusivement aux uns la mélodie, aux autres l'accompagnement » (2).

2° « Toutefois, la musique d'église ne devant jamais devenir exclusivement *individuelle*, Bach a toujours soin de s'appuyer sur le *choral*, expression de la *communauté* ».

3° « Le *choral* était devenu le signe de ralliement du peuple protestant ».

4° « Malgré tout ce que l'art humain peut inventer, c'est le simple *choral* qui est la plus sincère expression de l'église, toute la cantate ne sert qu'à le préparer ».

5° « Les cantates finissent régulièrement par le *choral* en simples harmonies ; peu ou point de figuration dans

(1) *Étude sur J.-S. Bach,* 1685-1750, par William Cart.

(2) Ceci est même exact à ce point que les contrebasses elles-mêmes prennent une part très active à cette agitation continue et viennent à tout instant alourdir de leur pesanteur énorme l'allure générale du morceau.

l'orchestre, jamais dans les voix. Les instruments renforcent surtout le soprano afin de bien accentuer la mélodie du cantique connu des fidèles ; si parfois ils s'émancipent et prennent un libre essor dans les hauteurs lumineuses, c'est pour prêter au cantique un éclat de fête, pour l'entourer d'un nimbe divin. Ce symbolisme est assez clair pour qu'on comprenne aisément ce que Bach veut dire ».

6° « Avec Bach, la musique du culte protestant dit son dernier mot ».

Tout ceci mérite assurément d'être médité avec soin, et le nom de Bach marque un apogée de l'art musical sur lequel il convient de s'arrêter quelques instants. Oui, Bach est protestant dans toute la force du terme et cette constatation nous aidera peut-être à tirer de son œuvre surhumaine tous les enseignements qu'elle comporte.

Deux points d'une importance capitale me paraissent se dégager des éloquentes paroles que l'on vient de lire :

Style mélodique. — D'une part, il synthétise, il porte à leur dernier degré de perfection tous les divers procédés d'écriture inventés par l'évolution subjective et métaphysique de la musique au moyen-âge. A certains égards c'est un Gothique. Il est évident que les interminables controverses scholastiques qui, peu à peu, avaient miné le catholicisme, devaient presque fatalement aboutir à l'explosion protestante proclamant avec véhémence la doctrine de la libre discussion et du libre examen. Ce nouveau dogme fameux, ce principe étonnant qui renferme en lui-même le germe affreux de l'incompétence absolue en toutes matières, attribuait forcément à chacun le droit sacré, imprescriptible, d'avoir une opinion personnelle sur chaque chose, de l'interpréter à sa guise ; chaque individualité, même sans la moindre valeur, avait droit au chapitre sur une question quelconque, sa

manière de voir méritait quelque déférence ; dans un pareil régime on pouvait vraiment dire que *chaque oiseau faisait son ramage,* selon l'expression vulgaire. Cette hypertrophie de l'individualité devait naturellement obliger Bach à exagérer à son tour l'importance de chaque voix, de chaque partie séparée formant la trame de son tissu musical. C'est elle qui lui a fait atteindre à la plus admirable perfection, au plus haut degré de développement dans ce style polyphone qui forme la première partie de ses cantates. Tous les membres de l'assemblée semblent y prendre la parole, ensemble ou séparément ; c'est une sorte de tumulte constant où chacun commente, argüe, disserte, proclame ou discute. Il y a certes de la vie et du mouvement, mais il y a aussi une grande pesanteur, et, en somme, le procédé est constamment le même. C'est le point culminant de toute la précédente préparation technique et mélodique ; c'est le triomphe du contrepoint ou de la réunion de plusieurs parties de chant, c'est encore une représentation aussi concrète, aussi objective que la musique le permet de la diversité inévitable des individus, de leur indépendance relative, les uns vis-à-vis des autres ; soit que leur nombre soit restreint ou considérable. C'est enfin, il ne faut pas se le dissimuler, le point de départ très évident de la grande évolution symphonique qui va bientôt surgir.

Style harmonique. — Le dogme révolutionnaire qui, en lui-même, n'était propre qu'à jeter la zizanie, qu'à répandre partout la désunion et le morcellement, était heureusement un peu atténué par l'obligation où se trouvaient les protestants de se défendre contre des ennemis puissants. Les nécessités d'une lutte incessante mettaient une certaine union entre eux ; ils formaient une faction combative et guerrière, et alors, effectivement, le *choral* devint leur cri de ralliement et le symbole

de leur communauté religieuse. Ici donc, les controverses devaient s'apaiser, l'antagonisme des partis, des sectes, les rivalités des individus étaient suspendus pour un instant, tout le monde se serrait autour du drapeau et communiait dans un sentiment de foi théologique fait d'espérance, d'enthousiasme, de solidarité et de concorde. C'est ce que Bach a merveilleusement compris en plaçant le *choral* au faîte de ses compositions. La collectivité prévaut enfin sur l'individualisme, l'idée de *concours* triomphe enfin ; dédaignant dès lors les petits procédés mécaniques précédemment employés dans la partie polyphone, il établit au contraire de larges harmonies pleines et puissantes, fermement édifiées, sonnant bien et représentant cette union indispensable des âmes et des cœurs qui sera éternellement l'objet même de toute religion.

Il semble donc que l'on puisse distinguer vaguement deux styles dans Bach ; celui de la scholastique, de la polyphonie, de la *métaphysique,* qui résume tout le passé ; et d'autre part, celui de l'harmonie, de la belle résonnance, de la *positivité* qui présage l'avenir.

Les influences intellectuelles, sociologiques et morales que nous venons de signaler et qui, certainement, ont été prépondérantes pour entraîner l'art musical dans telle direction plutôt que dans telle autre, par la raison que les grandes choses dominent généralement les petites, se trouvent encore fortifiées par d'autres influences secondaires que nous devons d'autant moins négliger qu'elles sont intimement liées aux précédentes.

Instruments mélodiques et harmoniques. — La voix humaine, en effet, de même qu'un très grand nombre d'instruments, sont, les uns et les autres, essentiellement *mélodiques* en ce sens qu'ils ne peuvent produire plusieurs sons à la fois et qu'ils doivent les faire

entendre les uns après les autres, de manière à former un *dessin,* un *contour* musical appelé *mélodie.*

Tant que la musique demeure réduite dans un constant unisson, tout va le mieux du monde, mais si l'on veut rompre cette banale et monotone unité, si par exemple comme dans l'antiquité, on veut former deux chœurs, deux groupes distincts, et si on veut les faire parler à la fois et d'une manière différente, il est évident qu'on devra forcément avoir recours à des *mélodies* différentes qu'il faudra combiner de manière qu'elles puissent s'accorder le mieux possible, il est évident qu'on devra confier à chaque groupe une *mélodie* particulière qui constituera une *partie* indépendante. On voit donc que le Déchant était pour ainsi dire fatal et inévitable et l'on voit aussi comment l'idée de *mélodie* est intimement liée à l'idée de *personnalité,* comment la voix ou tout autre instrument *mélodique,* ne pouvant exécuter qu'une seule *partie* à la fois, ne peut par conséquent représenter qu'une *seule* personne. Les instruments chez lesquels ce caractère de séparatisme, de personnalité aiguë et distincte prend le plus d'intensité et de relief, les instruments *mélodiques* par excellence sont à coup sûr les instruments à cordes : violon, violoncelle, qui forment la base de nos orchestres. Chacun de ces instruments ne pouvant exécuter que sa propre partie et la réunion de tous les instruments à cordes formant un groupe puissant et compacte, devait fortifier singulièrement le principe initial du style polyphone résultant essentiellement de la réunion de plusieurs *parties* séparées, de plusieurs *dessins* mélodiques, indépendants et distincts.

Nous avons vu comment S. Bach a excellé dans ce style, comment il l'a porté à un si haut degré de perfection, révélant ainsi les trésors renfermés dans le groupe prépondérant des instruments à cordes et ouvrant toutes larges les voies à la prochaine symphonie actuelle.

Après lui, le type de cette polyphonie des instruments à cordes s'est résumé dans le simple quatuor à cordes formé de quatre instruments *solos :*

Premier violon, deuxième violon, alto, violoncelle, groupe particulièrement intéressant, réduction de la grande polyphonie aux proportions plus modestes de la simple musique de chambre et pour lequel il devient extrêmement difficile d'écrire de la belle et bonne musique. Les plus grands maîtres s'y sont longuement exercés et nous ont laissé de nombreux modèles en ce genre.

En même temps que ce système polyphonique, c'est-à-dire *mélodique* dans toutes ses parties, se développait et prenait de l'extension, les résonnances d'*ensemble* appelaient l'attention d'une manière plus impérieuse. Les *consonnances,* puis les *accords,* enfin la juste notion d'*harmonie* furent alors aperçus. A mesure que cette préoccupation de la généralité grandissait à côté de celle de la spécialité, on chercha à créer, à combiner de nouveaux instruments permettant à une seule personne de produire aisément toutes les combinaisons de sons possibles, de manière à pouvoir étudier facilement ces nouveaux phénomènes de la *simultanéité* des sons. Par sa nature même, l'orgue se trouvait désigné pour présider à ces recherches ; instrument *harmonique* par excellence, il devint aussitôt le principal agent des découvertes qui purent être réalisées dans ce nouveau domaine de la convergence des sons isolés vers un but sympathique et commun ; les organistes devinrent en même temps les principaux détenteurs de cette nouvelle science. Presque tous les grands musiciens de cette période furent de grands organistes et Bach brille encore à leur tête comme le plus grand d'entr'eux. Ainsi que nous venons de la voir, après avoir donné un libre essor au déchaînement instrumental d'une polyphonie plutôt faite de détails et

dispersive formant la première partie de ses cantates ; le choral, triomphalement appuyé par l'orgue, faisait ensuite son apparition, ramenant tout le monde dans le droit chemin, dominant de sa voix majestueuse et souveraine toutes les autres voix de l'assemblée. L'orgue fut donc le colossal instrument *harmonique* de l'Église, faisant retentir l'immense nef de ses puissants accords.

Plus modeste, le clavecin fut d'autre part l'instrument *harmonique* des salons et de la vie mondaine où il a préparé l'éclatante venue du piano. De la période des clavecinistes, il nous reste une quantité de pièces charmantes, vives, alertes, pimpantes, du plus haut intérêt. Enfin, en se perfectionnant, en se transformant, le clavecin est devenu le piano moderne, instrument essentiellement *harmonique* à son tour et qui, à mes yeux, représente, renfermés dans son sein, toutes les acquisitions, toutes les découvertes si longuement accumulées par la formidable évolution de l'art musical tout entier. C'est une synthèse absolue et complète, rien ne lui demeure inaccessible ni interdit, il peut tout aborder, tout reproduire, même avec un seul exécutant et à plus forte raison si on en dédouble le nombre.

Si on compare entr'eux les instruments *mélodiques* et *harmoniques,* leur opposition se précise nette et vive entre le violon et le piano.

Le violon si *mélodique,* si bien fait pour la spécialité et les *détails* que les combinaisons d'ensemble lui sont presque interdites à ce point même qu'une profonde connaissance de l'harmonie devient presque impossible à acquérir si on ne peut disposer que de ce seul instrument.

Le piano, si *harmonique* d'autre part, si bien fait pour les choses d'*ensemble* et de groupement qu'il éprouve quelque peine à donner à une mélodie toutes les inflexions expressives qu'elle exige, que l'enchevêtrement de plu-

sieurs mélodies polyphoniques est particulièrement contraire à sa nature faite surtout pour l'intime cohésion. Le style polyphonique constitue pour lui une difficulté d'exécution qu'il surmonte sans doute, mais non sans efforts.

Mélodie. Harmonie. — Enfin, si l'on veut résumer tout ce qui précède, on pourra dire qu'on ne s'est d'abord sérieusement préoccupé que de *chants ;* seules les considérations de *mélodies* ont absorbé l'attention, soit qu'on n'en ait envisagé qu'une seule prise isolément, soit qu'on ait cherché à en réunir plusieurs ensemble.

Or, quoique nous puissions faire, l'origine première d'une *mélodie* demeurera éternellement subjective ; son contour, son allure, son expression ne peuvent être qu'un reflet de nos dispositions intérieures. Une *mélodie* isolée ne se préoccupe pas d'autre chose que d'elle-même, les deux caractères essentiels de la *mélodie,* du style *mélodique* sont dès lors : la subjectivité, l'indépendance.

Au contraire, la vraie notion d'*harmonie* ne peut nous parvenir que de l'extérieur. Des sons choisis, groupés dans des rapports naturels et précis, lorsqu'on les fait entendre ensemble, produisent des résonnances homogènes, rayonnantes, sympathiques, limpides, agréables à l'oreille, à la mentalité humaine. L'origine objective n'est pas douteuse ; l'obligation où se trouvent les sons d'être constamment en concordance les uns avec les autres montre qu'ils doivent concourir ensemble à une action commune. Les deux dispositions essentielles de l'*harmonie* sont dès lors : l'objectivité, la convergence, le concours.

Ayant suffisamment approfondi tous les divers aspects, tous les divers caractères du style mélodique et polyphonique et du style harmonique, nous avons vu à quel degré de suprême élévation S. Bach a conduit l'un et l'autre.

Résultats fixés par l'œuvre de S. Bach. — Un tel homme eut certainement pu figurer au tableau d'honneur de notre calendrier concret : Aug. Comte lui a préféré Haendel, plus populaire, et sans doute parceque celui-ci a surtout célébré pompeusement le côté sociologique du Judaïsme et du Protestantisme. Bach demeure avant tout un moraliste, un théoricien, un subjectif; il médite, pénètre l'individu pris isolément, le fouille, l'analyse, le dissèque ; des pages incompables et sublimes d'élévation, de grandeur morale, semblent tomber naturellement de sa plume féconde; il trouve des accents touchants, pénétrants, humains, qui vont jusqu'au fond de l'âme, il est le digne continuateur des grands mystiques ; il est un Saint du protestantisme militant.

S'il n'avait eu que sa déconcertante virtuosité d'écriture, il n'aurait pas ainsi conquis l'admiration de tous ; ce qui le rend plus grand encore, c'est que sa vertigineuse technique qui, en d'autres mains, aurait pu ne demeurer que lettre morte et comme un squelette sec et décharné, est au contraire toujours vivifiée par un sentiment puissant et intense qui se répand et déborde de toutes parts; les passages où il accumule les combinaisons les plus arides resplendissent néanmoins d'un éclat surprenant ; il y a en lui une telle ardeur, une telle foi, une telle force de vie intérieure qu'il anime tout et pare de couleurs séduisantes même les choses les plus abstraites.

Voilà ce qu'il y a de merveilleux dans son œuvre inimitable et ce qui en fait le père spirituel de presque tous les musiciens qui l'ont suivi.

Influence protestante. — Et, si nous cherchons à découvrir ce qui lui manquait, ce que les époques ultérieures ont pu glaner après sa glorieuse moisson, nous constaterons avec regret que le Protestantisme n'ait malheureusement pas eu cette haute conception de

la filiation historique si admirablement instituée par le Positivisme ; généreuse et féconde disposition qui lui permet déjà de rendre un juste hommage aux doctrines préliminaires qui l'ont devancé et préparé, et qu'il développera sans doute encore davantage. La doctrine protestante porte en elle-même une certaine aigreur naturelle, une sorte d'esprit de dénigrement, de haine, de répulsion vis-à-vis du Catholicisme qui la rendent quelquefois peu sympathique et peu avenante. C'est ce qui est cause que les passages de charme où Bach a su atteindre néanmoins à une douceur infinie, n'ont tout de même pas cet abandon, ce calme, cette belle sérénité, cette suavité angélique que l'on rencontre par exemple dans l'exquis *Ave Verum* de Mozart, où tout est purement harmonieux, fondu et reposant.

Solidarité. — D'autre part, et ceci est plus important, la métaphysique, trop uniquement préoccupée d'une étroite *solidarité,* n'envisage pas avec assez d'ampleur tout ce qui dépend d'une *continuité* plus indispensable encore.

Nous avons vu jusqu'à quel point cette *solidarité*, nécessaire à coup sûr, est puissamment établie dans l'œuvre compacte de Bach où généralement tous les moindres détails découlent sévèrement d'un seul et même point de départ qui commande l'œuvre entière de telle sorte qu'elle semble étouffer quelquefois et manquer d'espace. Ce principe ainsi porté à son plus haut degré d'extension possible se trouvait dès lors épuisé et ceci explique dans une certaine mesure le fait évident qu'après le grand Cantor, la musique semble avoir marqué le pas pendant quelque temps. Certes, les préoccupations d'une *continuité* vraiment supérieure n'avaient pu manquer de se laisser entrevoir, on en sent les premiers effets dans l'administration de la fugue elle-même qui comporte une

exposition, des développements, une péroraison, c'est-à-dire une division en trois parties successives, de la même manière qu'un discours sorbonnique en trois points. Mais cette notion de *continuité* demeure encore asservie, étouffée, alourdie par celle d'une pesante et massive *solidarité* qui resplendit au premier plan, qui domine en souveraine orgueilleuse.

Continuité. Haydn. — Ce n'est qu'après de longs tâtonnements que les rôles ont pu être renversés, que la *continuité* a pu à son tour subalterniser son altière rivale, prendre le pas sur elle, reconquérir ses droits et atteindre finalement au rang suprême. Avec Haydn, elle apparaît enfin dans tout l'éclat de sa splendeur et de sa gloire, c'est elle qui règle définitivement la contexture générale d'une œuvre musicale. Au lieu qu'auparavant on ne cherchait qu'à amonceler mille choses les unes au-dessus des autres et qu'on ne considérait l'ouvrage qu'en hauteur, la symphonie nouvelle, avec Haydn, Mozart et Beethoven, tourne au contraire ses regards du côté de la succession, elle cherche à présenter le plus d'idées possibles les unes à la suite des autres ; l'enchaînement, la marche en avant sont l'objet des principaux efforts, on ne considère plus l'ouvrage qu'en longueur, on s'époumone quelquefois à vouloir remplir un cadre immense et démesurément long. Dès lors, au lieu de déduire péniblement les thèmes les uns des autres d'après une logique grinçante et vermoulue, des thèmes différents, bien vivants, d'une physionomie souriante, allègre et moins rébarbative, se présentent tour à tour, prennent leur essor, s'envolent et se développent gracieux et légers, dans une atmosphère lumineuse et fluide dégagée des épaisses nuées de l'ancienne scholastique ; unis par des liens subtils, délicats, invisibles, ceux de la simple filiation des idées ou d'une agréable sympathie réciproque.

Le changement de système est désormais un fait accompli et consacré.

Évolution du principe de continuité. Beethoven. — Après Bach, Beethoven a cependant osé écrire quelques fugues qui ont cela de remarquable qu'elles ne sont pas une simple réédition de ce qui avait été fait avant lui. Imbu des idées nouvelles, il transforme cette construction massive et lourde qui, trop solidement établie sur le principe de la *solidarité*, a de la peine à se mouvoir et demeure inerte, tournoyant sur place, tel un écureuil dans sa cage ; il y met de l'air et de la lumière, ouvre devant elle un champ plus vaste ; en y faisant pénétrer largement le nouveau principe vivificateur de la *continuité*, il lui donne plus d'envolée, plus d'envergure, il en fait une chose qui se meut, qui marche, qui agit. Mais cette nouvelle issue que Beethoven vient d'ouvrir à la fugue, cette atmosphère où il l'a plongée sont trop contraires à sa nature intime qui la veut compacte et serrée ; en la sortant de sa torpeur naturelle, en la secouant ainsi, en l'obligeant à se démener pareillement, il semble comme à un malheureux vieillard lui avoir porté le coup de la mort. La foi mystique, ardente et sincère, l'enthousiasme pour cette manifestation de l'art musical sont épuisés, il n'en demeure plus que la carcasse, il n'en reste plus qu'un procédé de composition, fort difficile sans doute, mais vulgaire et désormais accessible à tous.

Berlioz. — Dans *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, R. Wagner a ridiculisé l'art pédantesque, archaïque, hiératique et conventionnel, méticuleusement édifié par la scholastique moyenâgeuse. Mais, avant lui, Berlioz avait bien senti que l'ère de la fugue, type d'une solidarité

impénétrable, était irrévocablement close. Son inconvenante ironie tudesque de *La Damnation de Faust,* où, sur le mot *Amen,* il fait chanter une fugue grotesque par des étudiants ivres, le laisse bien supposer, et ceci me paraît être le dernier coup de massue irrémédiablement porté à cette création métaphysique d'un autre âge. Je doute pour ma part qu'on écrive désormais des fugues pour l'édification, la distraction ou l'agrément des gens. Le champ de son expression, de son action est définitivement fermé, son empire est renversé, elle passe à l'état de simple exercice d'école, exercice admirable et précieux à tous égards pour former la solide écriture des futurs compositeurs, pour former l'impeccable exécution des futurs organistes et pianistes.

Saint-Saëns. — Notre maître actuel Camille Saint-Saëns semble contredire cette dernière assertion. En effet, il se complait parfois à écrire des passages en forme de fugue où se décèlent toute la verve de son esprit et les incroyables ressources de sa technique inimitable. En possession d'une maîtrise qu'aucun autre musicien n'a, je pense, possédée au même degré, ceci n'est plus pour lui qu'une simple distraction à l'usage d'un prestigieux jongleur, qu'un objet de plaisanterie et de badinage pour un sceptique joyeux et endurci ; cela ne tire nullement à conséquence. Pouvant à son gré reproduire tous les styles anciens et divers, tous les procédés quelconques qu'il s'est assimilé au point de les avoir fait siens, technicien merveilleux épris avant tout de brillant coloris, de rayonnement, de limpidité et d'espace, justement préoccupé de l'architecture générale qui convient à l'édification d'une œuvre musicale, ardent patriote jaloux de conserver intactes les nobles qualités intellectuelles de sa race, il n'y a aucuns risques de la voir retomber dans les ténèbres et les noirceurs de

l'ancienne solidarité dont il connaît néanmoins tous les mystérieux secrets.

Justes proportions modernes. — Son esprit, très primesautier, lui a permis, presque sans recherches et sans efforts, d'assouplir, de restreindre un peu les grandes formes symphoniques du siècle précédent qu'il juge trop vastes ; c'est pour lui un discours prolixe et manquant de la concision nécessaire ; ramenant l'ensemble à des dimensions un peu moindres, il a contribué pour une large part à introduire le *Poème symphonique* qui tend de plus en plus à se substituer à l'ancienne symphonie proprement dite. On peut dire que nul musicien n'a possédé comme Saint-Saëns la juste notion de *proportion* exacte et parfaite ; il est à cet égard grec et athénien, et j'estime que ce maître qui porte si fièrement le drapeau de notre école française, demeurera le champion invincible de la *continuité* musicale, de la même manière que Bach a été celui d'une *solidarité* préparatoire.

Gothiques et latins. — Du reste, les deux écoles demeureront éternellement rivales, les métaphysiciens solidaristes prétendront toujours imposer toutes leurs idées ensemble et simultanément, sous prétexte qu'elles s'enchaînent et sont étroitement unies les unes avec les autres ; ils feront toujours un bruit de diables contre leurs adversaires, les apôtres d'une continuité positive, qui prétendront à leur tour que des idées différentes, quelquefois même opposées, doivent être exposées les unes après les autres et successivement. Calmes et confiants dans la certitude de leur force, ceux-ci attendront paisiblement le triomphe de la bonne cause.

Enfin le protestantisme, ennemi de toute représentation extérieure et iconoclaste dans l'âme, devait natu-

rellement demeurer réfractaire à toute notion d'*image* musicale ; l'œuvre de S. Bach n'en offre en effet que fort peu de traces, uniquement absorbée dans la logique des signes et des sentiments. Ce n'est que plus tard, avec Beethoven, Weber, Schumann, Wagner, *en Allemagne,* que ce nouvel élément esthétique fait son apparition dans le discours musical et commence son ascension progressive.

DEUXIÈME PARTIE

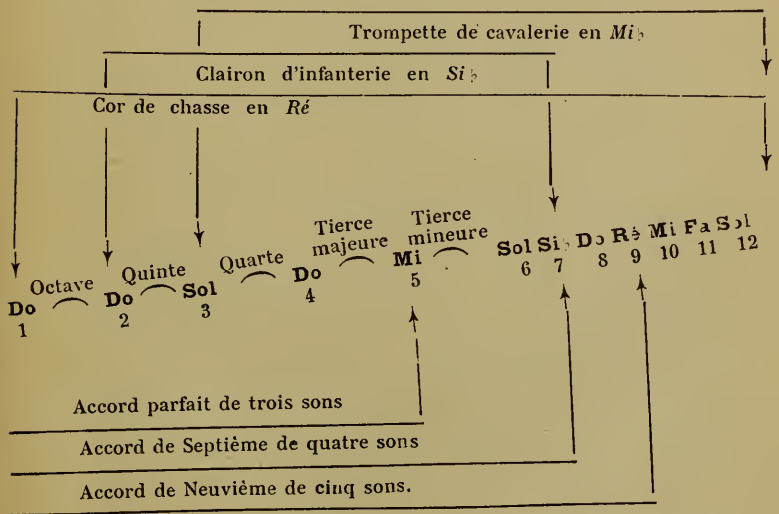
De l'Harmonie jusqu'à nos jours.

Mais nos pas rapides et inconsidérés nous ont entraînés un peu loin, nous venons d'anticiper sur les temps et il convient de revenir un peu en arrière ; d'autres conquêtes de l'objectivité musicale nous restent encore à examiner. Les périodes que nous avons déjà parcourues, l'évolution de l'*Organum,* du *Déchant,* du *Contrepoint,* celles notamment de la *Fugue* et de l'*Harmonie*, nous permettent de voir encore d'autres choses capitales.

Tonalités. — On conçoit que dans le tumulte d'une pareille révolution de l'art des sons, dans la téméraire ardeur de ces transcendantes recherches polyphoniques, le système un peu primitif des *modes* ait dû recevoir de terribles atteintes.

Effectivement, la notion extérieure d'*accord* naturel qui, progressivement, devint plus importante et dominatrice, finit par détruire totalement l'ancien système des modes et par en créer un nouveau, celui des *Tonalités.* Voici de quelle manière ce nouveau système des Tonalités actuelles est intimement lié à la notion d'*accord*

qui découle à son tour du phénomène aujourd'hui établi et démontré des *harmoniques* naturelles. Ce phénomène extérieur des *harmoniques* consiste en ce que un son que l'on croit entendre seul, n'est en réalité jamais seul, mais toujours accompagné d'un assez grand nombre de sons complémentaires qu'on peut ne pas très bien discerner en certains cas, mais qui se confondent dans le son principal, qui lui donnent plus de consistance et d'ampleur, qui résonnent avec lui et se trouvent placés vis-à-vis de lui dans des rapports numériques très précis. Le grand physicien Helmholtz, qui a particulièrement étudié ce phénomène acoustique, avait construit des résonnateurs qui lui permettaient d'isoler ces harmoniques, de les percevoir d'une manière très distincte. Si l'on part d'un son grave et fondamental, *Do* par exemple, elles se produisent constamment dans l'ordre suivant :



Sans être très musicien, tout le monde a pu remarquer que certains instruments tels la trompette de cavalerie,

le clairon d'infanterie, le cor de chasse ne peuvent produire que certaines notes qui ne se suivent pas dans l'ordre diatonique et mélodique mais qui s'étagent au contraire dans l'ordre harmonique, de telle sorte qu'elles sont quelquefois séparées les unes des autres par des distances assez considérables. Ces notes sont en effet les *harmoniques* naturelles d'un tube de cuivre (ou d'une corde vibrante) d'une longueur déterminée, c'est-à-dire qu'elles se produisent aux principales divisions arithmétiques de ce tube (ou de cette corde) : *Moitié, Tiers, Quart*, etc.

Ce sont ces mêmes notes que nous voyons ici écrites à la suite l'une de l'autre qui, étant contenues dans le son principal et fondamental, résonnent plus ou moins avec lui lorsque celui-ci est produit de manière à dominer tout l'ensemble. Les premiers intervalles ainsi obtenus : l'*octave*, la *quinte*, la *quarte*, sont les plus simples, les plus naturels et ceux qui ont été successivement découverts par l'antiquité qui en avait aussitôt formé le système harmonique de la *Diaphonie*.

L'intervalle suivant, la tierce majeure *Do, Mi*, nous met en possession d'un nouveau son, le *mi* qui, avec les deux premiers, *Do, Sol*, forme le plus simple des accords de trois sons, celui qui résonne le mieux, qui a le plus de perfection, de pureté et que, pour cette raison, on a appelé accord *parfait*.

Aussitôt armés de cet accord naturel, extérieur et indiscutable, on s'est immédiatement servi de cette nouvelle autorité pour appuyer l'ancienne institution de la gamme qui, primitivement, n'avait pu être instituée que d'une manière *mélodique*, par la superposition de deux *tétracordes*, tandis qu'elle se trouve désormais scientifiquement établie d'une manière *harmonique*, justifiant ainsi qu'il suit chacune des notes qui la composent :

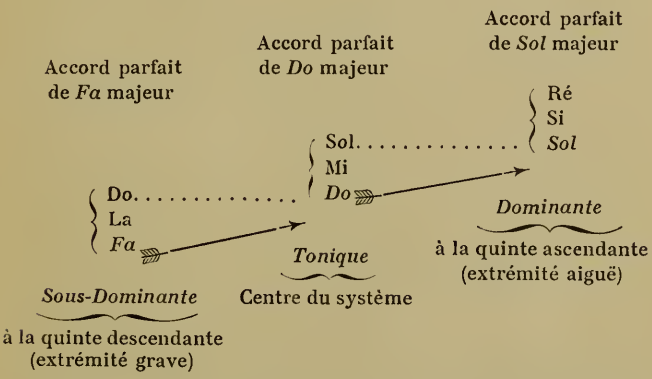
Si l'on prend comme point de départ le son générateur *Do*, on obtient aussitôt avec ses deux premières

harmoniques *Sol* et *Mi*, l'accord parfait : *Dol, Mi, Sol.*

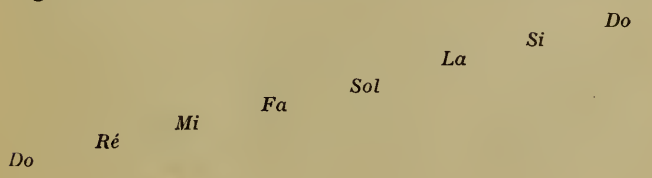
Si l'on prend la première harmonique *Sol*, comme un nouveau point de départ et comme son générateur, on obtient avec ses deux premières harmoniques *Ré* et *Si* un deuxième accord parfait : *Sol, Si, Ré.*

Enfin, si l'on considère le *Do* lui-même comme la première harmonique d'un *Fa* inférieur et si l'on prend encore ce *Fa* comme un dernier point de départ et comme son générateur, on obtient avec ses deux premières harmoniques *Do* et *La* un troisième accord parfait : *Fa, La, Do.*

Nous voici donc en possession de trois accords *générateurs* qui nous permettent de sanctionner chacune des notes de notre gamme :



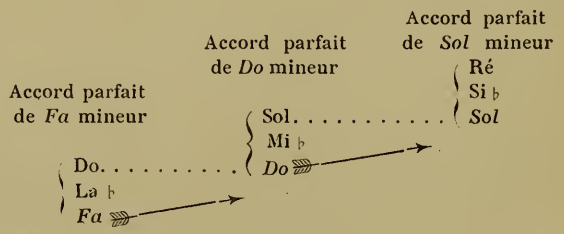
On peut se rendre compte effectivement que ces trois accords parfaits majeurs renferment toutes les notes de la gamme : ·



Voici donc la gamme majeure construite sur une base absolument solide.

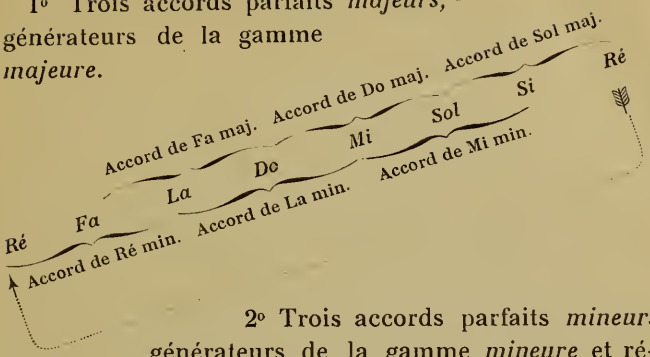
Tons relatifs. — La gamme *mineure* demeurera toujours d'une explication plus délicate :

En effet, si nous observons de nouveau la série des harmoniques, nous voyons que la 5e et la 6e, *Mi* et *Sol*, donnent la *tierce mineure ;* la 6e, la 7e et la 9e *Sol*, *Si* ♭, *Ré* forment entr'elles un accord parfait *mineur*. Dès lors, forts de cette observation et en possession d'un accord mineur approximativement *naturel*, certains théoriciens construisent la gamme mineure par le même procédé que la gamme majeure, en prenant seulement comme point d'appui, trois accords parfaits *mineurs,* au lieu de trois accords parfaits *majeurs* :



Ces harmoniques ne sont pas celles du son fondamental ; plus éloignées du point de départ, elles ont moins de force, de vitalité que les premières qui sont plus énergiques et plus évidentes. J'estime en outre que les tons *mineurs* représenteront toujours un vieux reste de l'ancien système des *modes* et qu'il convient de les expliquer par le procédé du déplacement de la Tonique qui était l'essence même de ce système primitif. Voici comment j'ai établi la génération des tons mineurs relatifs dans mon ouvrage : *Étude pratique des Tons,* page 20 :

1° Trois accords parfaits *majeurs*, générateurs de la gamme *majeure*.



2° Trois accords parfaits *mineurs* générateurs de la gamme *mineure* et résultant d'une combinaison spéciale des précédents.

Cette manière de procéder met alors bien en évidence la dépendance forcée des tons mineurs vis-à-vis des tons majeurs correspondants dont ils dériveront toujours et avec lesquels ils seront toujours intimement liés, ainsi que le fait si bien ressortir la dénomination très heureuse et consacrée de Tons *relatifs*.

Voici donc, deux tons différents, dont l'un, *majeur*, est placé deux degrés au *dessus*, et l'autre, mineur, est placé deux degrés au *dessous*, mais qui sont néanmoins très rapprochés l'un de l'autre par ce fait qu'ils sont tous deux construits à l'aide des mêmes sons, qu'ils sont formés des mêmes notes.

Leurs différences consistent en ce que l'un est placé à un diapason plus aigu et l'autre à un diapason plus grave, — en ce que les distances sont plus *grandes* ou plus *petites* entre certaines notes par rapport à leur *tonique* respective.

L'ancien système des modes répondait donc à sa manière à ce besoin primordial et évident de la musique de pouvoir, selon les cas, élever ou abaisser le diapason de la voix. En effet, les modes eux-mêmes résultaient de ce fait qu'un chant se trouvait particulièrement établi

soit dans la région *aiguë* de la gamme, soit dans la région *moyenne*, soit dans la partie *grave*.

Tons voisins. — D'autre part, les chantres, pour faire valoir les belles notes de leur organe, ou pour éviter la trop grande fatigue, se trouvaient à tout instant obligés de transposer leurs chants, c'est-à-dire de les établir soit un peu plus haut, soit un peu plus bas ; il devenait donc tout à fait indispensable de pouvoir reproduire la gamme fondamentale à des diapasons un peu différents. C'était là un nouveau problème qu'il s'agissait de résoudre et qui s'étendit graduellement.

La gamme fondamentale fut donc répercutée sur quelques-unes des notes principales qui la composaient, chacune de ces notes étant prise tour à tour comme un nouveau point de départ ou *Tonique*.

Et il y a lieu de faire ici une première remarque très importante entre ce qui concerne la *voix* humaine et ce qui concerne la constitution même de la musique. Il est évident, en effet, que pour un chanteur, le ton le plus *voisin* est celui qui est immédiatement à côté, c'est-à-dire à un seul demi-ton de distance au-dessus ou au-dessous.

Or, ce changement, imperceptible pour la voix, occasionne l'introduction de sept accidents nouveaux, opération fort compliquée qui ne saurait satisfaire de la même manière le théoricien justement épris de logique. Pour celui-ci, les gammes les plus *voisines*, c'est-à-dire les plus *similaires* sont celles qui ne diffèrent entr'elles que par *un seul* accident, en plus ou en moins, et il se trouve que ces gammes sont placées l'une vis-à-vis de l'autre dans des rapports constants de *quinte* ascendante ou descendante. Le ton de *Do* majeur, n'exigeant aucun accident à la clé, a comme tons voisins : celui de *Sol*, placé cinq notes plus haut qui nécessite *un dièse*,

et celui de *Fa,* placé cinq notes plus bas, qui nécessite *un bémol.*

Voici donc trois tons différents, mais rapprochés l'un de l'autre autant qu'il est possible. Et si l'on se souvient en outre que chacun de ces trois tons *majeurs,* a, comme corollaire et comme suppléant, un ton *mineur* correspondant avec lequel il est si étroitement uni qu'ils n'exigent tous deux que les mêmes accidents, qu'ils ne font qu'un, on comprendra dès lors qu'au premier groupe des trois tons *majeurs,* il convient de joindre le deuxième groupe des trois tons *mineurs,* ce qui donne aussitôt un ensemble de six tons voisins parfaitement unis entr'eux par des rapports évidents.

La Fugue ne tarda pas à tirer tout le parti possible de cette diversité des Tons, diversité fort délicate, si on ne considère que la différence des *accidents,* mais assez considérable si on considère la différence des *diapasons.* Nous avons vu comment dans la Fugue l'exposition consistait dans un perpétuel va-et-vient entre le ton *principal* et le ton de la *dominante* à la quinte *supérieure.* Dans le corps de la Fugue devaient défiler tous les tons *voisins,* c'est-à-dire ceux qui sont le mieux en rapport avec le ton initial, qui en diffèrent le moins. Enfin, au moment de la conclusion finale, il était d'usage de faire une assez longue station dans le ton de la *sous-dominante,* à la quinte *inférieure.*

Notre ami S. Bach, le grand apôtre de la Fugue, a fait de ce principe des tons *voisins* la base unique, le roc formidable et inébranlable sur lequel toutes ses compositions ont été édifiées. Si l'on néglige un instant le côté esthétique de son œuvre pour ne considérer que le côté technique de la construction musicale, on peut dire que lorsque Bach commence un morceau quelconque, triste ou gai, puissant ou gracieux, il n'a qu'une seule et unique préoccupation : partir d'un ton préalablement

choisi et parcourir tout le cycle de ses tons *voisins* et relatifs, pour revenir dans le ton du début où se fait la conclusion. Cette cohésion intime, absolue, des tons employés vient encore cimenter la solidité indestructible de ses compositions ; elle ajoute encore à la *solidarité* intense que nous avons déjà vue jouer un rôle si considérable dans son œuvre. Longtemps après lui, son compatriote et grand admirateur Robert Schumann a repris le même principe pour en faire une application un peu différente. Il n'est pas rare chez ce maître de rencontrer tous les tons *voisins* réunis, agglomérés, accumulés, condensés dans une seule et même phrase musicale qui prend ainsi une envergure et une force particulières. Cette considération, qui pourrait être appuyée de plusieurs autres, oblige à ranger Schumann avec Bach parmi les partisans d'une étroite *solidarité,* quelquefois même au préjudice de la *continuité.*

La préoccupation constante de tons placés à la *quinte* supérieure ou inférieure devait fatalement conduire à créer théoriquement deux séries de tons : 1° ceux qui montent de quinte en quinte *ascendante,* chacun nécessitant un nouveau *dièse,* et 2° ceux qui descendent de quinte en quinte *grave,* chacun d'eux nécessitant un nouveau *bémol.*

La gamme renfermant sept notes, chacune pouvant être diésée ou bémolisée, on obtient donc une première série de sept tons avec des *dièses* et une deuxième série de sept tons avec des *bémols.* Et si l'on joint à ces deux groupes opposés le ton initial qui n'a aucun accident et qui forme le centre du système, on arrive à un premier total de *quinze* tons *majeurs.* Mais nous savons que chacun de ces tons majeurs est en possession d'une sorte de satellite mineur, ce qui donne aussitôt un ensemble correspondant de *quinze* tons *mineurs,* de telle sorte qu'en fin de compte, la palette musicale se trouve définitive-

ment constituée à l'aide de *trente* tons, ayant certains rapports entr'eux, mais cependant tous différents les uns des autres.

Voilà à quel vaste système ont abouti les efforts constants des théoriciens, des savants et des maîtres de l'art. Le résultat principal, caractéristique et important, ainsi acquis, consiste en ceci que la gamme *majeure* initiale, scientifiquement établie, se trouve désormais reproduite d'une manière intégrale et absolue dans tous les divers *diapasons* et sur chacun des plus petits degrés de l'échelle *chromatique*.

Tempérament. — Un pareil résultat est assurément fort beau et on ne saurait trop l'admirer, mais une fois en possession de cette création théorique et abstraite, il fallait la réaliser dans la pratique et arriver notamment à ce que cette multitude de tonalités diverses puisse devenir accessible à tous les divers instruments ; il fallait qu'elles soient suffisamment abordables sur chacun d'entr'eux, que chacun puisse les reproduire toutes et sans trop de peine. Cette nouvelle opération ne put s'exécuter qu'assez difficilement, elle a exigé de longs tâtonnements et de grands efforts ; dans certains cas, elle n'a pas encore atteint tout le degré de perfection qu'on serait en droit de désirer. Essayez par exemple de faire jouer les clarinettistes dans le ton de *Si naturel majeur,* avec cinq dièses à la clé, et vous les entendrez pousser de beaux gémissements.

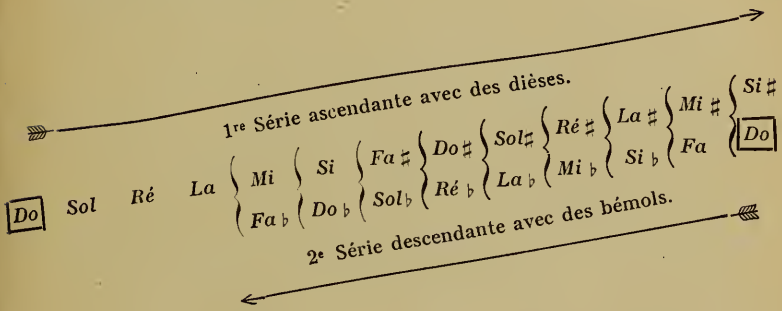
C'est ici le lieu de bien établir la différence profonde qui existe entre la voix humaine et nos instruments de musique.

Une propriété particulière de l'instrument vocal dont l'homme est doué consiste en ce que les sons n'y ont aucune fixité, ils n'y ont pas un siège absolument certain, précis et palpable, ils ne s'y trouvent ni choisis, ni

étiquetés, ni stables comme ils le sont par exemple sur un clavier. Partant du grave pour s'élever à l'aigu, ou réciproquement, la voix humaine peut passer par des nuances insensibles, faire entendre tous les sons possibles ne différant entr'eux que d'une manière infinitésimale, dans un chromatisme imperceptible atteignant jusqu'à de simples différences d'un quart ou même d'un huitième de demi-ton, elle peut n'être qu'un miaulement, qu'une sorte de vagissement, tel le bruit du vent qui s'élève ou s'abaisse. Doué de cette faculté, merveilleuse à certains égards, un pareil organe peut donc effectuer avec la plus grande aisance toutes les transpositions possibles, il peut se plier à toutes les plus subtiles fantaisies qu'il plaira de lui proposer ; son adaptation immédiate à toute la série des tonalités modernes semble ne devoir susciter aucun obstacle de sa part. Il y a là des avantages inespérés et malheureusement aussi de graves inconvénients que nous signalerons en temps et lieu.

Il n'en est pas de même des instruments créés par nos mains et par notre industrie ; ceux-ci n'ont plus cette extrême souplesse de la voix humaine et, lorsqu'on a voulu les plier aux terribles exigences de nos audacieuses conquêtes musicales, de très grosses difficultés se sont aussitôt dressées chez la plupart d'entr'eux. La principale consistait à établir l'extrême *justesse* de chaque note. Cette défectuosité qui s'était déjà laissée entrevoir dès le premier essor de la musique, ne pouvait que s'accentuer encore davantage avec l'extension et la complication graduelle de notre système musical ; à mesure qu'on s'éloignait du ton initial, les gammes devenaient de plus en plus fausses et impraticables. Lorsque la série complète des tonalités a enfin été édifiée, au moins théoriquement, l'important problème de la justesse de tous les tons dans les divers instruments est devenu presque impossible à résoudre par suite du fait suivant :

Ainsi que nous venons de le voir, les tonalités se présentent successivement dans un ordre progressif allant de quinte en quinte en montant (série des dièses), ou en descendant (série des bémols), de manière à former l'ensemble que voici :



Si l'on additionne les notes formant ces deux séries, on arrive à un total de *vingt et un* sons différents qu'il faudrait en réalité pouvoir grouper dans une seule octave, chacune des *sept* notes de la gamme pouvant être tour à tour : *dièse, bécarre, bémol.*

Il faut remarquer d'autre part que si l'on veut établir toutes les quintes ascendantes et descendantes dans leur justesse scientifique et absolue, les notes que nous avons placées les unes au-dessous des autres et réunies par des accolades sur le tableau précédent ne se correspondront aucunement dans la réalité ; il subsistera entr'elles une différence notable qui sera cause que leur choc produirait des discordances très dures et très appréciables.

On a donc eu l'idée de tricher un peu sur la justesse absolue des quintes consécutives, on les a rapetissées très légèrement, d'une manière insensible, faisant ainsi disparaître la légère différence qui rendait impraticable la correspondance de ces notes entr'elles, de manière à les *unifier* tout à fait, à les *identifier,* à les rendre absolu-

ment *synonymes,* ce que l'on désigne en musique par le termes d'*enharmoniques.* Cette atténuation consentie, cette concession admise ont pris en musique le nom de *Tempérament.*

En modifiant ainsi insensiblement la nature des quintes, en identifiant quelques notes *dièses* et *bémols,* sans qu'elles en souffrent trop, on est arrivé à *diminuer* le nombre de vingt et un sons différents primitivement acquis, et à le réduire à *douze* notes seulement qui, dès lors, ont pu être renfermées dans l'octave. Celle-ci se trouve désormais divisée en douze sons échelonnés dans l'ordre chromatique, n'étant séparés les uns des autres que par la distance suffisamment petite d'un simple demi-ton, *chromatique* ou *diatonique,* distinction très importante en de nombreux cas.

Notre musique actuelle est donc édifiée sur un ensemble de douze tons effectifs, (auxquels on peut ajouter trois tons *enharmoniques,* qui, à certains égards, ne constituent qu'un double emploi) et qui se trouvent ainsi groupés en suivant un diapason chromatiquement ascendant :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Do	**Do ♯** (ou Ré ♭)	**Ré**	**Mi ♭**	**Mi ♮**	**Fa**	**Fa ♯** (ou Sol ♭)	**Sol**	**La ♭**	**La ♮**	**Si ♭**	**Si ♮** (ou Do ♭)

On le voit, il a fallu s'ingénier de mille manières pour simplifier, pour restreindre à de justes limites l'ensemble des sons et des tons musicaux et cela afin de rendre accessible l'ensemble de nos tonalités à la pratique de nos instruments, surtout à ceux à sons absolument fixes. Grâce à l'heureux subterfuge du *Tempérament* on a pu entrevoir enfin la possibilité d'arriver à un résultat à peu près satisfaisant. Et alors, le grand Sébastien Bach a aussitôt illustré cette nouvelle acquisition de l'art musi-

cal en composant son célèbre ouvrage : *Le clavecin bien tempéré*, ouvrage merveilleux, bréviaire du parfait musicien, qu'il faut admirer à genoux (1). C'est un ensemble formé de deux volumes, chaque volume renfermant vingt-quatre Préludes et Fugues dans tous les tons majeurs et mineurs en suivant l'ordre chromatique indiqué plus haut. Les numéros 1 en *Do majeur*, les numéros 2 en *Do mineur*, les numéros 3 en *Do dièse majeur* avec *tous* les dièses à la clé ; on y rencontre même des passages en *Mi dièse mineur* qui exigent un *double dièse* à la clé et deux autres *doubles dièses* accidentels (en réalité *dix dièses*) (2).

On conçoit qu'une semblable audace était la consécration définitive, le triomphe décisif du succès acquis par le système du Tempérament.

Grâce à lui, on a donc pu parvenir à fixer, à *concrétiser* en quelque sorte chaque tonalité dans nos divers instruments. Il y a là une très grave question sur laquelle il nous faudra revenir longuement à un moment donné ; notons simplement au passage que les dernières conquêtes de l'art musical : *Intervalles consonnants, Harmonie, Tonalités, Tempérament* sont autant de conquêtes de l'objectivité scientifique sur la subjectivité métaphysique.

Timbre. — La structure particulière des divers instruments, les harmoniques qu'ils font résonner en même temps que leurs sons principaux, leur donnent un timbre très spécial et très caractéristique qui nous permet de distinguer immédiatement si c'est une flûte, un hautbois,

(1) Gounod disait : « Notre Saint Père le Bach !... »

(2) Il est regrettable seulement que les éditions qui existent de cet admirable ouvrage ne soient pas faites de manière que ce qui doit être joué par la main droite soit écrit sur la portée supérieure, et ce qui doit être joué par la main gauche sur la portée inférieure. L'aspect archaïque en souffrirait peut-être un peu, et encore !... mais l'œuvre du maître n'y perdrait rien de sa valeur ; cela simplifierait beaucoup la lecture et l'exécution.

un violon, une clarinette ou une violoncelle que nous entendons. On sait combien tous les musiciens ont su tirer parti de ce merveilleux élément de variété, évidemment extérieur, qui revêt l'expression musicale de couleurs chatoyantes, délicieuses ou éclatantes. La voix humaine, elle aussi, a son timbre particulier qui nous permet de la discerner aussitôt et qui, par sa puissance, par sa douceur exquise, par la sympathie profonde qu'elle établit entre le chanteur et l'auditeur, nous émeut d'une façon toute particulière. Ce précieux élément objectif de la musique qui se manifeste dans l'orchestration est trop universellement connu, il est trop familier à tous, pour qu'il soit nécessaire d'y insister davantage.

Coloris. — Le phénomène beaucoup plus subtil et plus délicat du coloris spécialement propre à chaque tonalité demeure peut-être davantage ignoré du public ; il est cependant à ce point réel pour tout vrai musicien qu'il ne semble plus guère pouvoir être contesté sérieusement. Soit par le fait de leur plus ou moins grande facilité d'exécution, soit que la structure particulière des instruments favorise davantage l'émission de telles ou telles harmoniques, soit enfin que cela tienne simplement au degré d'élévation ou de gravité du diapason sur lequel elles sont établies, toutes les tonalités ne résonnent pas exactement de la même manière sur certains instruments, tels le violon et même le piano. Il se manifeste entre certaines gammes quelques différences évidemment fort peu sensibles, mais cependant fort bien appréciables ; il n'est pas douteux que, parmi tous les tons, quelques-uns sont particulièrement brillants, joyeux, lumineux, tandis que d'autres sont au contraire plus ternes, plus sombres et ont moins d'éclat. Les grands auteurs, les coloristes surtout se sont rarement trompés

sur le choix des tons qu'ils devaient employer dans tel ou tel cas. Ce n'est certainement pas au hasard que Beethoven et Berlioz ont choisi le ton de *Fa majeur*, l'un pour son admirable *Symphonie pastorale*, l'autre pour son délicieux et non moins pastoral chant d'Iopas dans les *Troyens*. Weber, dans le solo de cor de l'ouverture du *Freyschütz*, et son successeur Wagner en maints endroits de son œuvre ont également tiré des effets très spéciaux du ton de *Do majeur*, d'une clarté lunaire ou d'une majestueuse grandeur. Cette variété de coloris des tons a naturellement fait sentir son influence dans la nouvelle ordonnance de la composition musicale. Tandis que les anciens auteurs restaient scrupuleusement confinés dans la juxtaposition de tons voisins toujours un peu similaires entr'eux, nos derniers auteurs, par le brillant contraste de tons très éloignés, par l'opposition de coloris absolument disparates arrivent à produire des effets d'ombre et de lumière tout à fait saisissants. Le premier acte de la *Walkyrie* en offre un bel exemple, lorsque Siegmund aperçoit et arrache l'épée fatidique enfoncée dans le tronc du frêne. Il y a là une agglomération de tonalités brillantes du plus bel effet. Certaines phrases de *Lohengrin* sont même édifiées avec des tonalités très divergentes qui leur donnent beaucoup de lumière. On trouve un magnifique exemple du même genre dans la *Danse macabre* de Saint-Saëns. Après une magistrale exposition des deux thèmes principaux dans le ton plutôt sombre de *Sol mineur*, l'auteur, par un coup de baguette magique dont lui seul a le secret, nous transporte tout à coup dans le ton lumineux et clair de *La majeur* où il fait scintiller le thème du *Dies Iræ* qu'une déformation grotesque, empruntée à Berlioz, rend absolument méconnaissable. D'autres exemples non moins remarquables ne manquent pas ; on pourrait en citer à l'infini. Ce coloris spécialement propre à chaque ton

vient rehausser l'éclat des thêmes et permet de donner aux *images* musicales plus de rayonnement et plus de relief encore.

Images. Impressions. — A ces notions définitivement acquises, l'œuvre toute récente de Cl. Debussy semble vouloir en ajouter une nouvelle, celle d'*impression* qui constituerait une dernière conquête de l'extériorité musicale.

L'*image* est évidemment la représentation d'une idée saillante dont elle est l'expression lumineuse et brillante et la simple *impression* n'en est plus qu'un poétique et vague reflet.

Tous ces merveilleux résultats atteints permettent enfin de mettre en relief un contraste évident entre les productions de l'art musical selon qu'elles représentent l'une ou l'autre exagération : *Subjectivité, Objectivité, Spiritualisme, Matérialisme,* selon qu'elles émanent des deux extrêmes opposés.

La Fugue, synthèse du système polyphonique, absorbée dans la poursuite de son idée fixe, ne considérant que le dessin et le mouvement des parties séparées, ne se préoccupe pas du tout de savoir si l'effet produit par l'ensemble sera agréable ou non ; c'est là le moindre de ses soucis. On dirait de ces vieilles femmes laides qui s'affublent comme des sorcières, qui dédaignent leur aspect extérieur, exagérant encore leur air rébarbatif, leur laideur naturelle, sous prétexte que cette enveloppe austère cache des trésors inépuisables de bonté et de vertus morales.

Au contraire, l'œuvre de Debussy ne recherche que les résonnances inattendues, chatoyantes, étranges, les sonorités rares, opulentes, oubliant même parfois si ce riche et somptueux manteau brodé d'or, couvert de pierreries, recouvre une idée quelconque.

Cela fait un bruit, un scintillement agréables à l'oreille, évoque en effet quelques fugitives impressions, mais ne formule rien de solide ni de précis. On dirait nos jolies mondaines costumées comme des courtisanes antiques, parées de couleurs brillantes savamment combinées, exhibant des bijoux de prix, le visage estompé de poudre de riz, les lèvres violemment carminées. Sacrifiant tout à l'extérieur, elles s'épuisent en séductions soudaines, entraînantes, irrésistibles, mais sans but, sans issue, passagères, fugitives et vides.

Nous pensons être parvenus aux dernières limites de l'*objectivité* nettement perceptible dans notre système musical, si toutefois nous ne considérons les sons que dans leur caractère d'*acuité* ou de *gravité*; si nous ne recherchons que leur degré de groupement en résonnances diverses : *consonnantes*, *harmoniques*, *tonales*, *polyphones*, si, enfin, nous pénétrons les tons jusqu'au fond de leur âme, cherchant à découvrir les qualités morales qu'ils renferment et qui nous les font voir sémillants ou taciturnes.

Mais il reste encore un élément considérable de la musique que nous avons constamment laissé de côté jusqu'ici, dont l'*objectivité* est non moins incontestable et qu'il nous faut examiner maintenant, c'est le *Rythme*.

Rythme. — Dans sa lettre sur la musique, R. Wagner a fort bien vu que l'origine première du rythme remonte à la danse et ce point de départ, évidemment trop vulgaire et trop extérieur pour lui, l'empêche de l'apprécier à sa vraie valeur. En réalité, lorsque dans *Rienzi*, il a essayé d'écrire de la musique de ballet, il a si bien échoué qu'il n'a plus renouvelé ensuite une aussi malheureuse tentative. On rencontre dans son œuvre quelques passages de belle mimique, mais l'irrésistible puissance du rythme n'y reprend tout son empire que dans certaines marches,

justement célèbres, ou, par exemple, dans l'entraînante *Chevauchée des Walkyries,* dont le caractère sauvage excuse sans doute à ses yeux l'emploi d'un moyen aussi violent.

Sans partager ses préventions à l'égard du rythme, il nous faut reconnaître que son essence même est dans la notion de nombre qui, peu à peu, s'est introduite dans le discours musical pour le mesurer et le régler. L'ancien plain-chant est pour ainsi dire complètement dépourvu de rythme, c'est de la prose musicale, les notes y sont simplement : *brèves, semi-brèves* ou *longues,* sans que leur durée relative et tout à fait facultative soit aucunement déterminée par rien de précis. Lorsqu'on a essayé de mesurer exactement la phrase musicale, l'esprit de subjectivité intense qui dominait à l'époque où cette opération a été entreprise n'a, naturellement, pas manqué de se manifester d'une manière très sensible. Il est de la plus aveuglante évidence que la division par *deux* est la plus simple et la plus naturelle; le rythme *binaire* semblait donc tout désigné pour devenir la base du système tout entier, comme il l'est aujourd'hui. Les hautes personnalités musicales qui se préoccupaient de cette importante question reconnaissaient que le rythme binaire ou la division par deux s'était manifesté depuis longtemps, très vraisemblablement dans la danse tout au moins, et cependant, ils s'efforcèrent de toute l'ardeur de leur âme d'établir un système fondé sur la division par *trois* ou *ternaire.* Je crois indispensable de citer ici deux textes mêmes empruntés à l'*Histoire de la musique* de Fétis.

A la page 234 du 5e volume, on lit ceci :

« Quant à ce rythme : qui constitue une des formes de la mesure binaire ou à deux temps, les musiciens du Moyen-âge en ont fait une monstruosité, ne

voulant pas admettre qu'il y eût dans la musique d'autre mesure que celle de trois temps, *parce qu'elle est la seule qui soit conforme à la Sainte-Trinité* ». Et encore : « Il est curieux de voir comment Walter Adington, auteur d'un traité de musique du commencement du XIIIe siècle, ajuste le troisième et le quatrième mode (rythmiques) à la théorie de la *Sainte-Trinité.* »

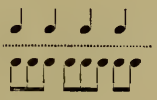
Jusqu'où peuvent conduire les fortes convictions !...

Mais ces respectables illusions se sont enfin évanouies pour faire place à des vues véritablement organiques et nous sommes désormais en possession d'un système rythmique très complet où il semble qu'il reste fort peu de choses à perfectionner. Un de nos derniers théoriciens, E. Stiévenard, dans son récent ouvrage : *Traité des principes de la Musique* (Hamelle, éditeur), a consacré un important chapitre, qui nous change un peu de la banalité habituelle, sur cet intéressant sujet.

De même que nous avons formé des harmonies de sons, les Orientaux, habiles mathématiciens, semblent s'être complus à chercher des harmonies de rythmes par la juxtaposition de rythmes différents. J'ai en ma possession une mélodie orientale, recueillie à Constantinople par Salvator Daniel, dont le chant, à quatre temps, est formé de quatre noires ou huit croches par mesure, tandis que l'accompagnement, sans doute par des darboukas ou autres instruments rythmiques, est aussi formé de huit croches par mesure, mais groupées de cette manière :

Chant

Accompagnement



c'est-à-dire que l'accompagnement se compose en réalité de deux mesures à trois temps, suivies d'une seule

mesure à deux temps, lesquelles se reproduisent symétriquement et périodiquement.

Le rythme musical a forcément beaucoup d'analogie avec celui de la versification et, plus encore à mon sens, avec celui de la danse. Nul doute que la poésie chantée n'ait eu une grande influence sur la musique, mais les premiers essais de la musique instrumentale furent des *gavotes*, *bourrées*, *sarabandes*, *passepieds*, *menuets*, *gigues*, dont on forma plus tard des *suites* et qui, en se transformant progressivement sous l'influence de la grande déclamation lyrique, en se parant d'accents profondément humains, sont finalement devenues des pièces véritablement *symphoniques*.

Du reste, la même notion de rythme se manifeste dans tous les arts : dans le dessin, la peinture, la sculpture, l'architecture, arts qui s'adressent à la vue immédiate, un rythme fait de *solidarité*, d'équilibre, constitue une géométrie particulière qui se développe dans l'*espace*. Dans la poésie et la musique, qui s'adressent à l'oreille (dans la danse également), un rythme fait de *continuité*, de succession, forme une géométrie équivalente, qui se déroule dans le *temps*.

C'est toujours, dans l'un et l'autre cas, la fatalité du nombre qui s'impose partout, c'est l'élan, l'impétuosité, la force qui entraînent tout sur leur passage, qui impriment aux choses un mouvement irrésistible et leur donnent une vie intense, alors qu'elles pourraient demeurer inertes et mortes. Tandis que la physique acoustique domine l'harmonie, la polyphonie et fortifie le principe de la *solidarité* des sons entr'eux, les puissantes lois de l'arithmétique, de la géométrie, de la mécanique et même de l'astronomie, manifestent dans le rythme musical leur influence inéluctable, elles établissent son mouvement continu, son action, et fortifient le principe de la *continuité*, de la succession des sons.

Donc, si, revenant encore une fois en arrière, nous jetons un dernier regard sur le chemin parcouru, nous pourrons dire avec juste raison que l'apport de la *subjectivité* est tout, si l'on considère le but définitif de l'art qui doit être essentiellement religieux et moral ; mais au contraire qu'il n'est presque rien en ce qui concerne la constitution de la langue musicale elle-même, dont toutes les ressources principales ont dû être recherchées dans le monde extérieur, empruntées à *l'objectivité* qui les a presque toutes fournies.

École métaphysique. — Naturellement, les deux tendances philosophiques opposées : métaphysique, abstraction, solidarité d'une part, et : positivité, lumière, continuité d'autre part, ont forcément constitué deux écoles musicales bien tranchées et rivales dont les productions doivent porter les empreintes de leur point de départ inspirateur.

La première école, fort puissante, est presque uniquement représentée par l'Allemagne en la personne de Bach d'abord, dont l'œuvre nous est désormais bien connue, puis par Schumann, qui s'en est profondément inspiré, qui a repris à un nouveau point de vue le principe des tons *voisins ;* joignant à l'expression de sentiments très profonds, très intimes et très personnels, un certain pittoresque illuminé parfois par quelques belles *images* musicales. Quoique Wagner ait ensuite donné un splendide rayonnement à cette notion d'*image,* on peut néanmoins le considérer comme appartenant à l'école de ses compatriotes Bach et Schumann. Sa constante préoccupation d'un drame intérieur auquel il donne évidemment une importance très exagérée, suffirait déjà pour justifier cette filiation, et sa prédilection pour l'enchevêtrement de ses leit-motivs est une sorte de réalisation triomphale de ce que ses lointains précur-

seurs, dans leurs essais de *déchant,* avaient prématurément tenté.

Rôle nouveau du contre-sujet. — Il est utile de signaler ici une intéressante évolution qui s'est produite dans l'idée de *contre-sujet* dont la première apparition caractéristique remonte à la Fugue.

Le *contre-sujet* est un dessin mélodique, déduit, extrait d'un premier dessin mélodique, le *sujet;* c'est de cette source qu'il jaillit, c'est de cette première inspiration qu'il émane, il faut qu'il soit construit en contre-point *renversable,* de manière à pouvoir accompagner le sujet et la réponse, en toute occasion marchant constamment de front avec eux, soit au-dessus, soit au-dessous. Cette idée est donc une manifestation très évidente d'une *solidarité* très étroite et très intime.

Déjà, Mozart, d'un coup d'œil très perçant, avait aperçu des horizons nouveaux vers lesquels, d'un hardi coup d'aile, il avait su l'orienter. Son final de la symphonie *Jupiter* est construit avec quatre ou cinq thèmes dont la physionomie bien personnelle, bien vivante et bien tranchée fait d'abord croire qu'ils sont absolument indépendants les uns des autres. Ils se développent librement, presque follement, chacun de son côté, selon les règles de la *continuité* moderne, finalement reconnue supérieure. Puis vers la fin du morceau, on a la surprise de voir tous ces thèmes se réunir, former un seul faisceau, se fondre ensemble dans une sorte d'exposition de Fugue où l'on retrouve clairement un *sujet* initial et des *contre-sujets* qui en sont extraits, qui en découlent strictement. Je pense que c'est là un des premiers exemples, bien saisissant, de l'importance, de la vitalité intense que l'on peut infuser à de simples contre-sujets. Ce n'est ici qu'un génial badinage pour montrer comment on peut accommoder à la nouvelle méthode *continue,* les vieux reliefs

de la méthode *solidariste,* mais un peu plus tard Beethoven a repris la même idée et l'a réalisée d'une manière tout à fait grandiose dans le final de la Symphonie avec chœurs. Le premier thème s'y étale d'abord seul, exprimant une sorte de joie noble, sérieuse, concentrée. Ce thème, en se transformant dans son rythme, devient ensuite une marche pompeuse et entraînante. Puis, apparaît un nouveau thème plein d'ampleur et de majesté, d'un caractère large et puissant, d'une radieuse religiosité qui se déroule à son tour et forme un épisode très important. Or, les deux thèmes ne font qu'une seule et même chose, ils sont le produit l'un de l'autre, tour à tour sujet et contre-sujet, ils ne tardent pas, du reste, à se réunir et à resplendir, étroitement unis dans un superbe élan de joie populaire, entraînant et irrésistible.

Wagner s'est également servi du même procédé dans les *Maîtres Chanteurs.* Après avoir longuement médité et solidement construit le thème qui doit représenter la lourde scholastique des maîtres de la vieille école, il en extrait ensuite le chant de Walter destiné à représenter à son tour la fantaisie, la spontanéité, l'exubérance d'une jeunesse enthousiaste, primesautière et passionnée. Il était assez curieux, en effet, d'extraire ainsi les temps modernes pleins de lumière et de vie des temps anciens obscurcis par leur éloignement, éteints par leur long sommeil. L'intention était louable en elle-même, mais le chant de Walter, qui devrait être entraînant et chaleureux, se ressent tout de même un peu de cette origine laborieuse et n'a certainement pas toute la fougueuse envolée que Wagner lui aurait assurément donnée s'il ne s'était pas laissé circonvenir par cette préoccupation acrobatique, un peu puérile à mon sens, de vouloir ainsi faire jaillir la juvénile ardeur du beau Walter de la froide caducité des vieux maîtres, de vouloir ainsi célébrer la vie présente en la déduisant péniblement du passé.

Le même procédé, assez familier à Berlioz, se trouve employé deux fois dans la *Damnation de Faust* et d'une manière particulièrement heureuse. Le *Chœur de Soldats* et la *Chanson d'Étudiants,* dans des tonalités différentes, forment en se réunissant un amalgame chaotique et houleux merveilleusement descriptif. Dans le délicieux *Chœur des Sylphes,* la deuxième idée, extraite de la première, a un tel entrain, un tel pittoresque, une telle couleur, qu'elle ne serait certainement pas mieux venue si elle avait jailli d'une manière toute spontanée.

L'opposition des rythmes ternaires et binaires donne à cet épisode tout à fait admirable plus de saveur encore.

Enfin, un maître des plus récents, mon très sympathique ami César Franck, semble quelquefois vouloir ériger ce procédé très spécial, en principe général de composition musicale. Dans *les Djins,* notamment, il s'efforce d'extraire d'une idée première et génératrice, mille conséquences ou thèmes différents auxquels il voudrait bien donner une physionomie séduisante et une vie propre, mais qui demeurent froids et compassés par suite de ce qu'il y a de factice et d'apprêté dans leur éclosion.

Ses disciples, fanatiques, fougueux et intolérants, ont encore surenchéri sur lui-même. Ils ont voulu faire de cette tendance un système absolu, exclusif, de telle sorte qu'il ne saurait plus désormais y avoir de salut, en dehors de cette formule miraculeuse consistant dans l'extraction obligatoire des idées secondaires d'une idée dominante. Je ne vois pas très bien ce qu'une idée peut gagner en valeur intrinsèque, en coloris, en expression, à être ainsi déduite, à grand renfort de bésicles, d'une idée précédente qui voudrait être primordiale. Cela fait involontairement songer aux célèbres abstracteurs de quintessence, si joyeusement illustrés par notre irrespec-

tueux ironiste Rabelais. Par contre, je vois fort bien, sauf certaines circonstances particulièrement sensationnelles dont je viens de signaler de nombreux exemples, je vois très bien, dis-je, tout ce que des idées ainsi forgées peuvent perdre dans leur fraîcheur, dans l'imprévu de leur personnalité et dans leur portée véritable.

Voici donc, très rapidement examiné, ce que l'on peut apercevoir dans les productions esthétiques de l'école *métaphysique* qui demeure souvent circonscrite dans la seule personnalité, où la *subjectivité* domine évidemment, où se décèle un très grand orgueil et dont on peut dire que des préoccupations de pure technique, de simple écriture prennent très souvent le pas sur l'importance et la valeur réelle des idées.

Si l'Allemagne penche évidemment trop du côté de la *subjectivité,* par contre l'Italie moderne est entraînée vers une extériorité éblouissante mais un peu superficielle. En général, les musiciens de cette nation se préoccupent fort peu de leur écriture, qui est même très souvent fort négligée. Je pense que les productions les plus accomplies de cette école, les chefs-d'œuvre où son génie se manifeste le mieux sont : *Le Barbier de Séville,* de Rossini, dans le genre léger, et *Aïda,* de Verdi, dans le genre dramatique, œuvres de véritable valeur qu'on ne saurait dédaigner.

École positive. — Nos grands musiciens français, beaucoup plus corrects dans la rédaction de leurs œuvres, ne se sont néanmoins jamais laissés entraîner dans les transcendantes et profondes recherches de pure écriture où l'Allemagne semble s'être complue. Les plus anciens d'entr'eux : Couperin, Lully, Rameau, précisent immédiatement quelle sera l'orientation esthétique vers laquelle vont tendre tous les esprits.

Sans se laisser séduire par tous les vieux procédés classiques et moyenâgeux qui leur paraissent secondaires et un peu enfantins à certains égards, ils demeurent insensibles aux charmes de combinaisons compliquées et obscures que seuls les initiés peuvent pénétrer. Cet orgueilleux étalage leur semble pédantesque et un peu ridicule, c'est un lourd bagage, un fatras inutile pour se faire bien comprendre d'un public que certains peuvent trouver frivole, alors qu'en réalité il est très clairvoyant et profondément émancipé. Le but unique vers lequel tendent tous leurs efforts consiste à vouloir avant tout exprimer des idées nettes, accessibles, variées. Déjà la lumineuse notion d'*image* scintille à leurs yeux, ils l'entrevoient et la poursuivent hardiment. Tandis que Bach s'abîme dans des aspirations théologiques, dans les ténèbres d'une psychologie métaphysique, les titres seuls des pièces de Couperin montrent une mentalité absolument différente : *La Bandoline, Le Carillon de Cythère, Les Barricades mystérieuses*, etc. Lully au théâtre poursuit le même but ; son *Chœur des Frileux* ou de *l'Hyver*, la scène de *Caron* dans Alceste sont déjà des merveilles en ce genre ; Rameau marchera bientôt dans la même voie, de manière à poser la question très nettement sur un terrain brillant et très judicieusement établi.

Après eux, Glück est venu poser lourdement et prétentieusement la griffe allemande sur la conception bien française du *théâtre* et sur l'éclosion positive de l'*image* musicale. Il ne semble pas douteux que l'esprit philosophique de la France du dix-huitième siècle n'ait largement influencé les productions des grands musiciens allemands : Haydn, Mozart et Beethoven, dont les œuvres sont, on peut le dire, bien proches de la pleine positivité. Les procédés massifs de la précédente *solidarité* en sont rigoureusement exclus pour faire place

à des considérations constantes de filiation, de large et lumineuse *continuité*. Après eux, Schubert, Weber, se sentent attirés de nouveau vers la nébulosité allemande. Schumann et R. Wagner suivent enfin l'entraînement de leur patrie et se replongent à corps perdu dans cette vertigineuse métaphysique si attrayante, si irrésistible, mais qui demeure l'éternelle plaie de l'Humanité parce que ne reposant que sur des nuages, elle ne peut s'imposer que par une certaine violence.

Considération de l'auditoire. — Cependant, après la crise révolutionnaire aiguë que la France a traversée, dans laquelle tous nos grands esprits avaient été absorbés, des musiciens de valeur recommencent à surgir parmi nous. D'abord Méhul, adepte de Glück, puis la grande floraison commence avec Félicien David, Berlioz, Gounod, Reyer, Bizet, Delibes, Saint-Saëns, Massenet, E. Chabrier. Tous, sans aucune exception et avec les facultés qui leur sont propres, poursuivent le même idéal, tendent vers le même but : exprimer des idées limpides, claires, charmeresses ou puissantes. Le style complètement débarrassé de toute prétentieuse recherche demeure sobre, précis, incisif, concis, nerveux. L'idée s'en dégage nettement et sans peine, elle atteint au but qui est avant tout d'être perceptible, de se faire comprendre dès le premier abord. Car il faut bien se rendre compte que l'artiste créateur, même malgré lui, tient compte du public auquel il s'adresse ; il faut de toute nécessité qu'il y ait correspondance exacte, communion intime entre l'orateur et son auditoire ; on doit évidemment parler aux gens le langage qu'ils comprennent. Lorsque Bach écrivait ses cantates, c'était pour qu'elles soient exécutées dans la cathédrale de Leipzig, devant une assemblée protestante, convaincue et recueillie. Les fidèles réunis étaient venus en foule pour réfléchir, pour

méditer, pour élever leurs âmes, pour être édifiés. D'autre part, la nature de la théologie, de la métaphysique et de l'esprit allemand disposent les individus à se complaire dans les mystères impénétrables, dans tout ce qui demeure vague et indéterminé.

Certaines personnes éprouvent une secrète satisfaction à déchiffrer des hiéroglyphes, à deviner des énigmes ; les vérités toutes simples leur paraissent insipides et sans intérêt, les évidences leur font horreur, la puissante éloquence de la réalité, de la fatalité, les contrarie, les vexe, elle blesse profondément leur vanité, leur amour-propre. A ces mentalités spéciales, il convient de parler un langage approprié. Un style enveloppé, mystérieux, grave et touffu devait donc convenir à un pareil public et nous devons reconnaître que ces pieuses cantates, dont la destination religieuse et cultuelle n'est pas douteuse, perdent forcément une grande partie de leur action lorsqu'elles sont exécutées dans nos concerts, devant un public absolument incrédule. Le grand souffle, le sentiment puissant qui les animaient sont un peu perdus pour nous, seule la lettre reste. L'admirable virtuose de l'écriture musicale nous apparaît encore, nous n'apercevons plus suffisamment l'apôtre convaincu, le fervent religieux qui tenait la plume et la dirigeait. Alors qu'il voulait nous transporter sur les plus hauts sommets, les choses qu'il célèbre nous laissent froids et indifférents. Ce qui convenait au public allemand du XVII^e^ siècle ne se présente plus à nos yeux qu'avec un intérêt historique et rétrospectif. Ce n'est plus qu'une pièce de musée.

L'adaptation d'une œuvre d'art à un milieu déterminé, sa destination finale sont des facteurs importants dont il faut tenir compte. Nous pouvons alors distinguer deux catégories bien tranchées d'œuvres musicales :

Culte privé. — D'une part, nous avons un très grand nombre d'œuvres faites pour la stricte intimité et même pour la solitude absolue ; elles ont pour but de nous cultiver personnellement, de nous perfectionner, de nous faire accomplir des efforts, de nous obliger à de patientes recherches ; elles doivent nous éduquer, nous contraindre à pénétrer le sens de choses profondes, difficiles et compliquées. Elles appartiennent au culte *privé*.

Les productions de l'école métaphysique trouvent ici leur utilité et leur judicieux emploi.

Culte public. — D'autre part, nous avons aussi des œuvres faites pour parler au grand public, pour haranguer les foules, pour les émouvoir et agir sur elles, pour faire resplendir les grandes émotions collectives et populaires. Celles-ci appartiennent au culte *public ;* elles doivent évidemment être compréhensibles avant tout, elles doivent être simples, lumineuses, limpides et claires. Ce sont celles qui conviennent particulièrement au public français qui n'a pas peur de la grande lumière et qui a horreur de tout ce qui pontifie, de tout ce qui est amphigourique, compliqué, guindé, obscur ; la belle clarté, l'évidence des choses, voilà ce que nous aimons par dessus tout. *Vivre au grand jour,* telle est notre devise spontanée ; un noble poète provençal, Aubanel l'a dit à sa manière dans sa Vénus d'Arles : « *Lusé tout cé qu'es beou, que cè qu'es laïd s'escoudé* ». Que ce qui est beau resplendisse, que ce qui est laid se cache. Et cela précise bien de quel côté sont tournées nos aspirations. La simplicité dans l'ordonnance, la correction du style et du contour, la sobriété dans les détails et dans les développements, la juste mesure, l'exacte proportion, voilà ce qu'il nous faut et ce que nos musiciens, à la suite de nos poètes, de nos philosophes, de nos grands hommes se sont efforcés de nous offrir. L'orientation naturellement

positive de nos esprits s'accommodera toujours difficilement des productions boursoufflées, grandiloquentes et creuses d'une métaphysique pour laquelle nous éprouvons une aversion invincible. Des maîtres tels que Bach, Schumann et Wagner ont véhiculé à travers le monde entier l'esprit métaphysique essentiellement caractéristique de la nation allemande. C'est assurément un appoint considérable apporté dans l'ensemble des connaissances humaines ; il y a là assurément une série de recherches, d'efforts et de résultats acquis qu'on ne peut méconnaître et qui ne sont nullement perdus pour l'éducation générale et le perfectionnement de l'Humanité. La France elle-même s'est engouée, s'est passionnée pour ces maîtres de la dialectique musicale et sait tenir compte de leur œuvre.

Œuvres universellement populaires. — Malgré le succès retentissant de cette école dans certains milieux dominateurs et intolérants, nous sommes fermement persuadés que le dernier mot reste encore aux œuvres radieuses, humaines et vraiment fortes par la pensée, qui se rapprochent le plus de la formule positive. L'assentiment général des foules, l'action irrésistible d'une œuvre d'art sur l'ensemble du public sont tout de même quelque chose lorsqu'il s'agit de constater la vraie valeur d'une production esthétique, et si nous recherchons quels sont les succès les plus populaires, les plus universels, quelles sont les œuvres musicales pour lesquelles le grand public éprouve le plus de prédilection, celles qui réunissent l'unanimité des suffrages, il semble que l'on puisse citer en première ligne : la *Symphonie pastorale, Lohengrin,* la *Damnation de Faust,* l'*Arlésienne*, *Sigurd.* Voilà des œuvres belles, nobles, amples, élevées, vigoureusement pensées, réalisées simplement et sans exagération ; voilà des œuvres limpides, lumineuses, acces-

sibles, humaines et sympathiques que tout le monde comprend et qui frappent droit au but.

Aux artisans de l'avenir de marcher dans cette voie.

TROISIÈME PARTIE

Situation des chanteurs en face de la musique moderne

Il m'a semblé que la longue démonstration qui précède était indispensable pour bien établir à quel point notre mentalité intérieure a constamment besoin d'être éclairée par des lumières extérieures. Nous avons dès lors une base solide pour élucider une grave question qui se pose depuis fort longtemps, relative à l'éducation musicale des chanteurs.

Tout le monde s'accorde à reconnaître qu'ils ont en général un degré de musicalité extrêmement inférieur à celui des instrumentistes ; on dit assez vaguement qu'il est bien difficile d'apprendre la musique sur le tard et sans le secours d'un instrument, puis, une fois ceci constaté, après avoir laissé tomber cette véridique sentence, chacun s'en va à ses petites affaires ; personne je pense ne s'est encore sérieusement inquiété de chercher d'où résulte un pareil état de choses, de découvrir les causes qui le produisent, ni d'inventer un remède vraiment efficace pour l'améliorer dans la mesure du possible. Le problème est cependant utile à résoudre et fort intéressant en lui-même.

Influence de la culture journalière. — Il est à remarquer, du reste, que le degré de musicalité auquel

on peut atteindre est toujours en corrélation directe, non seulement avec la propre mentalité de l'individu, mais encore avec la nature de l'instrument qu'il étudie. Selon que l'on joue de la trompette, du hautbois, de la flûte, du violon, du violoncelle, du piano ou de l'orgue, on sera musicien de telle ou telle manière et à un degré d'intensité tout à fait différent ; c'est donc que la pratique d'un instrument déterminé et la culture *extérieure* en un mot, ont une influence prépondérante sur l'exercice et le développement de nos propres facultés ; on voit ici d'une manière éclatante que c'est, en définitive, le *dehors* qui règle le *dedans*. D'ailleurs, tout le monde sait bien que les idées changent selon que l'on vit dans un grand centre mondain ou dans une retraite solitaire et rustique ; la profession que l'on exerce influe forcément sur la mentalité générale ; le forgeron, le terrassier, l'industriel, le commerçant n'ont pas du tout le même genre d'esprit.

Influence de l'Instrument.— Tout instrumentiste quelconque tient dans ses mains un outil délicat et rebelle, un maître exigeant, un régulateur, un guide, un éducateur étranger à lui-même qui, à tout instant, rappelle son esprit à la réalité, l'oblige à se remettre dans le droit chemin et le contraint à se perfectionner sans cesse.

Or, il est bien facile de voir que le chanteur ne se trouve pas un seul instant dans des conditions aussi favorables ; son éducation devient dès lors beaucoup plus difficile à réaliser.

Son instrument, la voix, est enfoui au plus profond de lui-même ; c'est un organe *intérieur,* et loin qu'il soit capable par lui-même d'influer sur le cerveau, de le régler, c'est au contraire le cerveau, organe même de la *subjectivité,* qui doit régler l'instrument, le commander, le diriger, introduire un très haut degré de précision,

de sûreté, de fixité dans les sons vocaux dont le caractère principal est justement dans une instabilité naturelle et complète, dans une incertitude constante.

Pour le chanteur, la difficulté capitale consiste à fixer les sons, à leur donner une extrême justesse. Nous avons vu combien, dans l'évolution même de la musique, ce problème incessant de la justesse a été difficile à résoudre.

Justesse. — Déjà, Guido d'Arezzo « ne tarda pas à reconnaître que les moyens de former l'oreille musicalement et d'inculquer la mémoire de l'intonation manquaient absolument au milieu de la barbarie où était plongé l'Occident. » Un autre maître de la même époque « explique à l'élève comment on détermine les intonations sur le *monocorde*. » Il semble donc que cela n'allait pas tout seul.

Instruments à cordes. — Après la voix, les instruments sur lesquels il est le plus difficile d'établir une justesse impeccable sont les instruments à cordes, violoncelle et surtout violon, justement parce que, comme dans la voix, les notes n'y ont pas un siège marqué d'avance, parce qu'ils ont aussi, comme la voix, cette faculté de pouvoir produire tous les sons possibles dans une progression ascendante ou descendante absolument insensible ; le choix des sons n'y est pas définitivement établi, il reste à faire. Anciennement, certains instruments, tels le luth, la viole, le théorbe avaient des sillets incrustés tout le long de leur manche, qui marquaient les places où les doigts devaient se poser pour produire les notes justes. Nos guitares et nos mandolines sont encore fabriquées de cette manière ; du reste, ce moyen extrêmement primitif et grossier est à peu près infaillible pour arriver à jouer parfaitement faux.

Voyez, par exemple, combien un jeune violoniste met de temps pour apprendre simplement à accorder les quatre cordes de son violon !... Pendant de longues années, c'est le professeur lui-même qui doit procéder à cette opération délicate et ensuite la justesse de chaque note fait l'objet d'une étude incessante, renouvelée chaque jour et qui, on peut le dire, ne finit jamais. Et cependant, le violoniste a encore à sa disposition quelques points de repère. Lorsque ses quatre cordes sont absolument justes, elles constituent une base, un appui, un point de comparaison très sérieux, très important pour l'établissement des autres notes ; les divisions proportionnelles du manche de l'instrument, le doigté peuvent l'aider en bien des cas, tandis que le malheureux chanteur n'a à sa disposition aucun point d'appui quelconque, peut-être un méchant diapason, et la plupart du temps, il est lancé dans le néant et l'inconnu.

Instruments à vent. — Après les instruments à cordes où la justesse est constamment difficile à instituer, arrivent les instruments à sons fixes et choisis où la question de la justesse, ayant été réglée d'avance, semble avoir complètement disparu. Pour quelques-uns de ceux-ci, il arrive que la température, l'excès de chaleur ou de froid, d'humidité ou de sécheresse, influe sur leur diapason, ce à quoi il faut veiller avec soin. Pour les clarinettes, par exemple, il arrive ceci : lorsqu'elles sont réunies en grand nombre, comme dans la musique militaire, si elles ne prennent pas bien garde de s'accorder très exactement, avant le départ, il arrivera que le morceau exécuté sera abominablement faux d'un bout à l'autre. La même observation peut être faite pour les orchestres nombreux où il est indispensable que tous les exécutants se mettent préalablement d'accord d'une manière très précise.

Piano. — Les violonistes, un peu infatués de leur triomphe toujours difficile en ce qui concerne la justesse, ont quelque disposition à mépriser les pianistes, prétendant qu'il est impossible de jouer faux sur le piano. Il faut n'avoir jamais entendu des pianistes débutants pour oser avancer un pareil paradoxe. A chaque instant, une négligence de lecture, l'oubli d'un accident important, une erreur de clé, la déformation d'une tonalité ou d'une harmonie délicate, sont cause que sur cet instrument, plus encore que sur n'importe quel autre, on peut produire des combinaisons de sons absolument horribles. Du reste, peu de professeurs se préoccupent suffisamment de dresser les élèves de piano à la parfaite justesse et au respect des harmonies sublimes ou subtiles, écrites par les grands maîtres. Hélas !... oui, on peut jouer faux, même sur le piano, et certains élèves ne s'en privent guère.

Mais, s'est-on jamais demandé quelle somme d'efforts représente un piano parfaitement accordé ? La première mise au point doit être une opération considérable qu'on ne connaît bien que dans les ateliers du facteur. Elle ne peut-être menée à bien que par un spécialiste habile qui, pendant fort longtemps, a dû s'exercer à remplir dignement cette fonction indispensable. Puis, lorsque l'instrument, mis au point, est livré au public, il faut, environ une fois par mois, avoir de nouveau recours à l'intervention de l'accordeur qui doit passer une bonne heure à revoir, à rectifier chaque note, et alors seulement, après ce travail méticuleux qu'il faut renouveler assez fréquemment, on peut enfin espérer avoir un instrument irréprochable. On voit donc combien, même pour les instruments qui semblent les mieux préparés, la justesse absolue nécessite de soins et d'attention.

Voix humaine. — Toutes ces difficultés multiples et

de tous genres, le chanteur doit les résoudre immédiatement, tout seul et sans le secours de personne. Voyons, dès lors, comment il est armé pour cela :

Certes, l'instinct est quelque chose, je ne le nierai pas, l'intelligence naturelle de la voix, sa rapidité d'assimilation et d'évolution, son intuition particulière peuvent l'aider en bien des cas, sa sensibilité exquise, sa vitalité sont des qualités précieuses dont elle peut tirer grand parti, mais vraiment, peut-on prétendre que tout cela soit suffisant pour triompher de tous les obstacles nombreux et variés que l'évolution musicale a créés et qu'elle-même a eu tant de peine à surmonter ?...

Il est bien certain que non.

Premier essor de la musique. — La nature, comme la voix, fournit des sons à l'infini parmi lesquels il faut instituer un *choix*. Ce choix devient dès lors la chose importante et l'unique objet de l'art ; à mesure que l'art se développe et s'étend, ce choix s'agrandit également et devient de plus en plus complexe. Les périodes embryonnaires de la musique : *Tétracorde, Gamme, Modes,* sont encore assez facilement accessibles à la voix ; les rapports qui lient ensemble ces quelques notes rudimentaires sont tellement naturels, tellement simples et évidents que la voix les saisit immédiatement et peut s'y conformer sans peine. Il ne semble même pas que les *Modes* aient dû susciter de grosses difficultés d'intonations et de justesse, par la raison que j'ai fait valoir dès le début que tous ces modes ne constituent, en réalité, que des variations très légères d'une gamme qui demeure unique, immuable et prépondérante. Du reste, ce système des *Modes* émane à n'en pas douter d'observations purement *vocales*, sans qu'aucune préoccupation instrumentale importante ait pu l'influencer d'une manière sensible. On est encore ici

dans une première phase de *subjectivité* très intense où la voix se complait comme dans son élément naturel.

Plainchant. — Il faut bien qu'il en soit un peu ainsi, puisque le *Plainchant*, par exemple, présente en lui-même si peu de difficulté qu'il n'est pas rare de l'entendre exécuter presque correctement même par de simples chantres de village dont la culture musicale n'a certainement pu atteindre des sommets vertigineux. On se demande même comment les plus infimes paroisses perdues dans des pays déserts peuvent recruter le petit personnel esthétique indispensable à la célébration de leurs principales cérémonies !... Dire que nous en sommes encore là de l'éducation générale !... au vingtième siècle !...

Contrepoint. — Pendant la période où le *Contrepoint* était à l'ordre du jour, la voix semble avoir accompli des miracles. Cela tient sans doute à ce qu'elle peut encore assez bien saisir les rapports harmoniques qui lient deux ou trois notes entr'elles. Il est arrivé à tout le monde d'entendre chanter des chœurs improvisés par quelques personnes qui, sans être aucunement des professionnels, trouvaient naturellement et par l'instinct seulement des harmonies forcément très simples. Il n'est pas douteux que le phénomène très intense et si naturel des *harmoniques* dont nous avons déjà signalé l'existence se fait sentir ici d'une manière toute spontanée.

Harmonie. — Ces gens-là font de l'harmonie sans le savoir de la même manière que M. Jourdain faisait de la prose. Dans l'état actuel où se trouve la musique de nos jours et malgré son incroyable complication, lorsque le chanteur est bien soutenu par un bon accompagnateur, s'il a un peu de finesse d'instinct, il arrive encore

assez facilement à bien fondre ses *harmoniques* dans la trame musicale de l'accompagnement. Jusqu'à un degré d'harmonie même assez élevé, la voix peut encore se tenir à la hauteur de l'évolution musicale.

Tonalités. — Nous arrivons alors au moment délicat, c'est lorsque la vaste série des *Tonalités* est définitivement instituée. Nous voici désormais en face de deux catégories de tons : quinze *majeurs*, quinze *mineurs*, formant un ensemble de *trente* tonalités différentes ; c'est ici que le problème devient réellement difficile.

Tant que la contexture musicale du morceau demeure dans un ton bien établi, bien déterminé et très précis, le chanteur, soutenu par son seul instinct, peut encore se mouvoir avec une certaine aisance ; les rapports des notes entr'elles demeurent encore assez simples.

Modulations. — Mais si la tonalité change brusquement, s'il faut retrouver immédiatement un nouveau point d'appui, celui d'une *Tonique* différente, s'il faut saisir aussitôt les nouveaux rapports que les notes prennent entr'elles dans une gamme nouvelle, s'il faut établir rapidement une nouvelle *tonalité*, le chanteur, s'il n'est pas suffisamment préparé par une solide culture, éprouve tout à coup une surprise qui le paralyse, une hésitation inévitable qui lui fait perdre pied ; ces obstacles inattendus, infranchissables, se dressent devant lui, l'arrêtent et le font trébucher finalement. Il est comme un astre errant lancé dans l'espace et qui ne sait plus à quel soleil se raccrocher.

Naturellement, il n'est pas question ici d'un chant longuement étudié, médité, admirablement su par cœur de telle sorte qu'aucune incertitude ne puisse subsister, de telle sorte que les rapports des notes entr'elles aient eu le temps d'être assimilés et classés. Lorsqu'un passage

a été répété plus de mille fois, en imitant docilement le piano qui le martèle et l'inculque énergiquement avec une insistance irrésistible, il n'y a rien de bien merveilleux à ce qu'un chanteur quelconque arrive à la reproduire avec une aisance parfaite. Chanter correctement un morceau laborieusement appris par cette méthode n'est pas ce que l'on peut appeler être véritablement *musicien*.

Ce dont il s'agit, au contraire, consiste à pouvoir se débrouiller convenablement dans une lecture au premier coup d'œil, ou tout au moins à pouvoir apprendre et assimiler une œuvre nouvelle le plus rapidement possible et sans trop de peine. Ce qui est cause que si peu de chanteurs peuvent réussir dans cette opération, ce qui est cause qu'ils perdent la tête au premier changement de ton, c'est qu'en réalité, notre admirable et merveilleuse série de *tonalités* leur est absolument inconnue, et il faut bien reconnaître qu'il est extrêmement difficile qu'il en soit autrement. Car, autre chose est de pouvoir dire, après avoir cherché pendant un quart d'heure, qu'il y a trois dièses dans le ton de *la*, ou bien d'être si bien familiarisé avec lui qu'on puisse le reconnaître immédiatement lorsqu'il se présente, comme l'on reconnaît un ami intime, que l'on puisse y pénétrer comme chez soi et s'y mouvoir avec une aisance parfaite. D'où résulte donc cette difficulté énorme, presque invincible, que les *tonalités* offrent spécialement aux chanteurs ?...

Nœud de la question. — Je voudrais ici être éloquent et me faire comprendre bien clairement, ce qui n'est pas très aisé.

Il est vraisemblable que toute la série des *tonalités* a été édifiée d'après un principe *abstrait* et subjectif, elle résulte effectivement de l'application d'une formule

unique à des cas différents. Mais nous avons vu ensuite qu'on était arrivé, bien qu'avec quelque peine, à réaliser toutes ces *tonalités* diverses sur les nombreux instruments dont, à juste titre, nous avons le droit de nous enorguillir. Là, elles ont pris aussitôt une existence réelle et saisissante, une vitalité fixe, palpable et tangible, elles ont revêtu une forme déterminée, une configuration particulière ; leur physionomie personnelle s'y est révélée tout à coup, elles ont conquis une individualité propre et des caractères divers. Ce qui, auparavant, n'était qu'un *rêve* vaporeux, est devenu une *réalité* vraie ; le système qui d'abord n'avait constitué qu'une pure *abstraction* idéale, s'est transformé soudain en une *construction* solide, objective, extérieure et concrète.

Aucun musicien véritable ne nous contredira, je pense, lorsque nous dirons que les *tonalités* n'existent réellement que sur nos instruments. C'est là seulement qu'elles ont un siège définitif, qu'elles se trouvent concrétisées, incrustées, c'est là qu'elles prennent toute leur puissance de coloris, qu'elles atteignent au dernier degré de leur rayonnement.

Les *tonalités* peuvent donc être considérées de deux façons :

1° D'une manière *théorique* et *abstraite* qui est le point de départ du système ;

2° D'une manière *pratique* et *concrète* qui constitue son point maximum de réalisation possible.

Laquelle des deux méthodes est la mieux praticable pour le chanteur ? Laquelle sera la plus efficace ?

Théorie. — Il est évident que le raisonnement tout seul ne peut donner aucun résultat satisfaisant. En admettant même que l'on sache merveilleusement toute la *théorie* des *tonalités*, en réalité on ne saurait *rien du tout ;* cette connaissance abstraite et intellectuelle n'au-

rait aucun effet important ; lorsqu'on se trouverait en face de la pratique, on serait comme un écolier ignorant et inexpérimenté.

D'autre part, si nous examinons bien les conditions du problème, nous voyons ceci :

Accord de la voix et de la mentalité. — La *voix* est un organe ; — le *cerveau* en est un autre. — Comment les régler ? Quel est celui qui deviendra l'éducateur de l'autre ?

La *voix* seule ne peut être à son tour d'aucun secours au chanteur. Elle lui apporte une infinité de sons possibles, indéterminés, nullement choisis ni classés, c'est un chaos dans lequel il doit arriver à s'orienter, à se reconnaître. L'organe vocal, loin de pouvoir contribuer à régler le cerveau, doit être au contraire réglé par lui ; c'est le *cerveau,* organe de la *subjectivité,* qui doit agir sur la voix, la discipliner, la diriger, lui donner l'impulsion indispensable. Le *cerveau* ne peut donc compter en aucune façon sur son instrument naturel la *voix,* parce que cet instrument n'est aucunement *extérieur.* Privé de tout secours, livré à lui-même, le cerveau n'a plus dès lors à sa disposition que la méthode *subjective,* il n'a plus comme point d'appui que le pur et simple raisonnement de la réflexion intellectuelle, c'est-à-dire *le néant,* ainsi que nous venons de le démontrer ; à moins qu'on ne trouve un moyen d'y faire pénétrer de lumineuses notions *extérieures* capables de l'éclairer à leur tour. Il faut donc lui fournir un aliment nutritif et substantiel, indispensable, il faut y introduire des données solides, perceptibles, *extérieures* et nettement concrètes, mais par quel moyen ?

Méthode Chevé. — Ce grave problème des *tonalités,* dont nous cherchons la solution, a inspiré un expédient,

la fameuse méthode Chevé dont le principe même est essentiellement intellectuel et *abstrait*. Toutes les tonalités diverses y sont représentées par une formule *unique* que l'on transporte sur les divers degrés du diapason musical par un procédé habile et spécial. Les *tonalités* s'y trouvent dès lors dépouillées de toute personnalité distincte, dépourvues de leur physionomie particulière, elles sont strictement unifiées, réduites à l'état de squelette nu et décharné ; à mon sens, cette méthode, au lieu de simplifier le problème des *tonalités*, au lieu de le rendre plus accessible, le supprime tout simplement. C'est une acrobatie métaphysique escamotant les *tonalités* comme une simple muscade, ce n'est plus qu'une stérile et sèche abstraction mort-née, trop éloignée de la vraie réalité pour pouvoir être réellement efficace. En admettant même qu'elle puisse avoir quelque raison d'être en ce qui concerne la *voix*, elle devient tout à fait puérile et sans effet à l'égard des *instruments* qui vont devenir le vrai nœud de la question, ainsi que nous espérons le faire sentir. Donc, cette première méthode purement théorique, abstraite, intellectuelle et subjective ne peut nous conduire au but final que nous poursuivons.

Pratique. — La méthode *extérieure* et *concrète* qui est celle des *instruments*, mérite d'être examinée à son tour ; nous allons voir comment les choses se passent ici.

On sait que la musique a constamment évolué en ce sens que, partie d'une subjectivité indéniable, elle a marché sans cesse vers la pleine objectivité instrumentale où elle est parvenue aujourd'hui. La *voix* qui avait dirigé ses premiers pas a graduellement perdu son ascendant (je ne dis pas son charme), elle s'est vue supplantée peu à peu par l'envahissement progressif de l'*harmonie*, des *tonalités*, de la domination *instrumen-*

tale ; elle n'a pu suivre que de loin les dernières conquêtes de cette marche ascendante, elle semble désormais avoir perdu pied. Pour mieux comprendre ce phénomène, pour ne pas s'en étonner, ni s'en chagriner outre mesure, il faut savoir au juste ce que c'est qu'un *instrument.*

Théorie positive de l'instrument.—Notre illustre maître Auguste Comte nous enseigne qu'un instrument quelconque constitue un prolongement, un perfectionnement de nos facultés, de nos organes naturels.

L'épée, la hache, la lance sont des prolongements des perfectionnements de la force musculaire de notre bras. Le télescope est, de même, un œil humain, considérablement agrandi, devenu puissamment pénétrant. L'automobile décuple la vitesse de notre marche, l'aéroplane nous donne même une faculté que nous ne possédions à aucun degré, celle de nous tenir élevés dans l'air. Nos instruments de musique sont à leur tour des prolongements, des perfectionnements de notre organe musical naturel, la *voix.*

En effet, presque tous nos instruments ont individuellement une étendue plus considérable que la voix humaine, ils ne s'enrouent pas, se fatiguent beaucoup moins facilement, la justesse des sons, leur choix judicieux s'y trouvent beaucoup mieux établis ; enfin, si, en ajoutant les voix les unes aux autres, depuis la note la plus grave de la basse profonde jusqu'à la note la plus suraiguë du soprano on obtient une étendue maximum de *trois octaves et demie,* l'ensemble instrumental atteint à son tour jusqu'à une étendue de *sept* et même de *huit octaves.*

Supériorité de l'instrument. — Voici donc un instrument démesurément plus grand, plus vaste, plus

puissant, plus souple, plus expressif même, plus coloré, plus rapide, plus parfait en un mot que celui qui nous a été donné par la nature. C'est particulièrement pour lui que les *tonalités* ont été établies, c'est lui qui leur donne toute la vitalité dont elles sont susceptibles. Après les premiers tâtonnements de la musique instrumentale qui ne pouvait se mouvoir que dans quelques *tonalités* restreintes, fort simples et toujours les mêmes ; dès l'introduction du système du *tempérament*, nous voyons se lever un des premiers de nos grands maîtres, l'incomparable Sébastien Bach, qui écrit aussitôt des *Suites* entières, c'est-à-dire des réunions de six, huit, dix morceaux, tous *dans le même ton,* et consacrées à la célébration grandiose et définitive d'une *tonalité* déterminée ; et, non content de ce premier résultat, nous le voyons ensuite écrire et nous donner encore les deux volumes de son *Clavecin bien tempéré* où, à deux reprises différentes, chacun des tons qui composent notre palette musicale est porté à son plus haut degré de perfection possible, à son plus haut point de rayonnement.

Apothéose des Tonalités. — Indépendamment de tous les enseignements merveilleux renfermés dans cette œuvre unique, il y a surtout un splendide enseignement de tous les divers tons qu'on ne saurait retrouver nulle autre part.

Car, il faut bien dire que si on est arrivé à se mouvoir avec la plus grande aisance au milieu de ces *tonalités* inextricables, ce n'est qu'au prix d'efforts inouïs. Il ne faudrait pas s'imaginer que c'est sans peine et sans aucune difficulté qu'on peut jouer dans les tons d'*ut dièse* majeur, *fa dièse* mineur, *mi bémol* mineur, et autres semblables ; attendre bénévolement que cette maîtrise nous tombe du ciel comme des alouettes toutes rôties, serait une grande erreur ; et ce n'est que par un

entraînement bien dirigé et systématique qu'on peut atteindre au but. Les *tonalités* sont une des pierres d'achoppement de l'éducation musicale, presque entièrement consacrée à familiariser les élèves avec cet ensemble récalcitrant de *tonalités* diverses dans lesquelles ils se noient, s'ils ne sont pas soutenus par quelqu'un de vraiment capable qui demeure auprès d'eux pour les aider dans cette étude fort aride et fort longue.

Nécessité des gammes. — Voyez combien de temps on est obligé de consacrer à l'étude des *gammes !...* et ne croyez pas qu'elles n'aient d'importance et d'utilité qu'au point de vue du mécanisme... Remuer ses doigts sur un clavier n'est pas une chose si difficile en elle-même ; ce qui est difficile, c'est de bien *connaître les tons* et c'est pourquoi on est obligé à faire tant de gammes. Voyez aussi combien d'élèves ont manqué leur éducation musicale pour n'avoir pas voulu s'astreindre à cette discipline, à cette étude capitale qui, on peut le dire, domine la musique dans tout son ensemble. Voyez encore comment, dans l'éducation mondaine du public, on rencontre peu de personnes sachant réellement leurs gammes et leurs tons !... Tous les auteurs, sans exception, ont eu au plus haut point la préoccupation du choix des tons. Après Bach, Beethoven en emploie quelques-uns qui sont déjà compliqués ; puis Weber, Schumann, Chopin viennent donner un nouveau lustre aux *tonalités* qu'ils affectionnent particulièrement. Schumann lui-même, dans ses *Conseils aux jeunes pianistes,* leur recommande de faire beaucoup de *gammes* pour éduquer leur oreille, préconisant ainsi la méthode *extérieure,* la seule vraiment efficace, alors que, personnellement, la tendance naturelle de son esprit l'attirait invinciblement vers les profondeurs d'une subjectivité presque exclusive. Les ouvrages de ces auteurs

sont particulièrement utiles à pratiquer si l'on veut triompher véritablement de cette difficulté inhérente aux tonalités même et à leur pratique sur un instrument. Les théoriciens, les professeurs, constamment aux prises avec ce terrible problème, ont cherché mille moyens d'en réduire autant que possible l'aridité. Il en est un, Marmontel, le père, qui eut, à cet égard, une idée vraiment remarquable, lorsqu'il a écrit la série de ses *Exercices modulés,* pour former l'oreille des élèves et les habituer à pouvoir jouer dans tous les tons. La réalisation de l'ouvrage n'est pas aussi admirable qu'on aurait pu le désirer au point de vue musical et en ce qui concerne l'habile manipulation du clavier, mais l'idée première était vraiment de quelqu'un qui avait un coup d'œil certain.

J'estime que le premier cahier tout au moins de cet important travail est absolument indispensable dans la première éducation musicale des jeunes élèves, pour préparer aux pièces essentiellement *tonales* de Bach, Schumann et Chopin. J'ai moi-même publié un recueil de gammes et d'arpèges présentés de telle sorte qu'ils puissent contribuer autant que possible à répandre la juste notion de la *tonalité* parmi le public de plus en plus épris de musique.

Résumons-nous :

1° Il est donc démontré que le seul raisonnement, la méthode purement intellectuelle et *abstraite* sont insuffisants pour faire acquérir la juste notion pratique de chaque *tonalité ;*

2° D'autre part, la *voix* par elle-même ne pouvant offrir aucune indication précise, se trouve dans l'impossibilité d'accorder le cerveau ;

3° Le cerveau ne peut être accordé que par une énergique intervention de l'*extérieur*, par le secours d'un instrument approprié.

Méthode empirique. — Voyez du reste comment s'y prennent les chanteurs pour apprendre les morceaux de chant qu'ils doivent interpréter : s'ils ont auprès d'eux quelqu'un qui soit musicien et surtout pianiste, ils comptent aussitôt sur lui pour leur marteler leurs airs sur le piano jusqu'à ce qu'ils aient pu arriver à les retenir de mémoire ; aussi n'est-il pas rare de voir des chanteurs épouser d'excellentes pianistes ; s'ils n'ont personne sur qui compter, ils se mettent eux-mêmes devant un piano et, avec un doigt, se tapent les notes jusqu'à ce qu'ils aient pu saisir à peu près le sens de la phrase qu'ils auront à débiter. Et il n'y aura jamais d'autre moyen que celui-ci de faire entrer les choses dans l'esprit des gens ; ce n'est qu'à coup de marteau et avec une énergie féroce qu'on peut arriver à un résultat appréciable. Les instrumentistes ne s'y prennent pas plus doucement et c'est pourquoi ils deviennent véritablement *musiciens*. A force de rabâcher des *gammes* pendant des heures et des années, à force de triturer les *tons* dans tous les sens, à force de les pratiquer sur leurs instruments, ils arrivent à la longue à les faire entrer irrévocablement dans leur esprit. Ils saisissent dès lors l'exacte justesse des sons, les rapports intimes qui les unissent entr'eux ; ils acquièrent l'idée très nette de la forme, de la configuration de toutes les *tonalités* diverses ; ils arrivent à les *voir* distinctement et peuvent ainsi les discerner les unes des autres. Lorsqu'on leur parle du ton de *fa dièse* majeur, ils voient aussitôt quelque chose d'aussi précis, d'aussi vivant que si on leur désignait un objet déterminé.

C'est qu'une *tonalité* est déjà un ensemble compliqué dont il est difficile de bien saisir la contexture. Il ne s'agit plus ici d'un son pris isolément, mais d'un groupement important établi sur des bases très solides : celles d'affinités harmoniques très étroites, de rap-

ports de toutes sortes, très puissants et nettement déterminés. Une *tonalité* toute seule, et surtout avec ses tons voisins, n'est plus comme une étoile isolée, elle est comme un système solaire où de nombreuses planètes gravitent, se trouvent groupées autour d'un centre attractif. Et la réunion de toutes les *tonalités* forme à son tour une vaste agglomération qui a quelque analogie avec la multitude des systèmes solaires qui constituent le monde sidéral de l'univers.

D'ailleurs, l'expérience est faite, elle est concluante. Elle montre que, seuls, les *instrumentistes,* énergiquement dressés, peuvent arriver à *grouper* les sons par catégories formant des *tonalités* distinctes ; les chanteurs ne voient jamais que des sons isolés.

Il n'y a donc pas à dire :

Conclusion. — Les *tonalités* sont une création *extérieure,* c'est de là qu'elles doivent partir pour pénétrer dans notre être intérieur, pour l'éclairer et le discipliner.

Le phénomène des *tonalités* n'existe réellement que sur les *instruments,* c'est là seulement qu'on pourra le *voir* et l'étudier.

Ce que les chanteurs font instinctivement pour apprendre leurs morceaux de chant, il faut qu'ils le fassent également pour apprendre les *tonalités.* Il faut qu'ils se mettent résolument, de la même manière que s'ils étaient instrumentistes, à faire des gammes à satiété sur un instrument bien choisi et relativement facile. On pourra tenter aussi longtemps qu'on voudra d'obtenir des résultats satisfaisants par d'autres moyens, j'ose dire qu'on n'y parviendra pas. La méthode *extérieure* et *instrumentale* est la seule possible ; hors de là, il n'y pas de salut.

Rythme. — Après les *tonalités*, dont l'importance est tout à fait capitale par le relief qu'elles doivent acquérir, vient la question du *rythme*, beaucoup plus facile à résoudre.

Le *rythme* est essentiellement numérique ; il ne s'agit pas ici de musique proprement dite, mais de nombre et de simple arithmétique que tout le monde sait déjà. La partie théorique du *rythme* offre donc peu d'intérêt en elle-même, mais son adaptation à la musique, qui constitue le côté pratique, offre à son tour un intérêt beaucoup plus considérable.

Nécessité d'être au moins deux. — L'expérience de tous ceux qui ont enseigné pendant quelque temps a dû leur montrer clair comme le jour que le *rythme* ne peut être positivement établi que par la musique d'ensemble. Il n'y a de résolument imperturbables, de parfaitement impeccables dans l'aplomb rythmique que ceux qui ont pu faire quelques années d'orchestre. On ne peut l'étudier sérieusement que dans un *ensemble*, fût-il réduit à son minimun possible, c'est-à-dire à la participation de deux personnes seulement. Tant que l'élève marche seul, livré à lui-même, il est libre, il peut faire ce qu'il veut ; le *rythme* demeure incertain et flottant ; mais dès que l'on est plusieurs, les nécessités d'une correspondance exacte et absolue oblige chacun à devenir solide et précis. Le pianiste ne pourra surmonter les difficultés du *rythme* qu'avec son professeur, en jouant avec lui à trois ou à quatre mains ; le chanteur ne pourra parvenir au même résultat qu'avec son accompagnateur.

Subdivisions des temps. — Dans les mouvements rapides, l'accentuation périodique des *temps* est facile à saisir et à bien établir, mais lorsque les mouvements

sont d'une extrême lenteur, la très longue durée des temps rend leur perception et leur parfaite égalité beaucoup plus difficile à obtenir. A tout instant, on se trouve dans la nécessité de *subdiviser* les mesures lentes, de manière à obtenir des fragments de temps plus courts et c'est là un des principaux obstacles à surmonter.

Importance de la main. — Pour y parvenir, le pianiste a quelquefois l'accompagnement de la main gauche qui peut l'aider et le soutenir, mais le chanteur, privé de cet appui, n'a qu'une seule ressource, c'est de faire de sa *main* droite un pendule, un balancier, un régulateur de la dernière précision, de la plus stricte exactitude. L'éducation de la *main* est de la dernière importance, il faut qu'il l'exerce avec la plus énergique attention et qu'il arrive à se faire une main imperturbable, inexorable, de chef d'orchestre accompli.

Solfège. — De ce que nous avons dit que les *tonalités* ne peuvent être perçues et apprises qu'au moyen d'un *instrument* extérieur, on pourrait conclure que les études de pur *solfège* deviennent dès lors tout à fait superflues et inutiles. Une pareille déduction, une hérésie aussi dangereuse et coupable, seraient l'antipode de la vérité et de notre pensée. On sait d'ailleurs que les études de *solfège* sont également préconisées et très efficaces pour les instrumentistes qui seuls y atteignent une virtuosité remarquable.

Dans l'état d'inextricable complication où est parvenue la polyphonie moderne, le solfège constitue une réduction, une simplification également indispensables et poussées jusqu'à leur dernière limite possible. En permettant de ne considérer d'abord qu'une seule et unique *partie*, il permet de discerner tous les moindres détails de l'écriture et de l'interprétation, d'approfondir toutes

les plus infimes particularités de la langue musicale. C'est une sorte de grammaire qui se propose trois choses également essentielles :

1° Dire très exactement le *nom* de chaque note, de telle sorte qu'aucune imprécision ne puisse subsister dans la lecture d'un texte musical : ceci est une éducation de l'*œil* qui doit être rapide et sûr, de l'*articulation phonétique* qui doit être extrêmement nette. L'exercice de la *lecture* doit être préparé par l'*écriture* et complété par la *transposition ;*

2° Donner l'*intonation* admirablement juste de n'importe quelle note dans toutes les diverses *tonalités* possibles : ceci est une éducation de l'*oreille* et de la *voix* qui oblige à une connaissance très approfondie des dites *tonalités,* chose absolument *impossible* à ceux qui ne sont pas disciplinés par la culture constante d'un instrument ;

3° Imprimer aux notes les diverses impulsions du *rythme,* de manière à leur communiquer l'allure lente ou rapide qui leur convient, à leur infuser le mouvement et la vie, ce qui exige un travail d'assouplissement extrêmement recommandable. L'éducation de la *main,* qui doit battre la mesure, est ici de la plus haute importance.

Pourquoi le solfège est indispensable. — Ces raisons seraient déjà suffisantes pour justifier les études de *solfège* et pour montrer à quel point elles doivent être précieusement maintenues et développées concurremment avec la culture instrumentale, mais il y a une raison bien plus décisive encore à mon sens, c'est que le *solfège* constitue le seul moyen de *vérification* possible pour constater jusqu'à point les diverses notions fondamentales de la musique ont pu pénétrer dans la mentalité de l'individu, jusqu'à quel degré d'intensité elles ont pu être *assimilées.*

Si l'*extériorité* seule est acquise et qu'un pianiste par exemple puisse reproduire correctement sur son instrument un texte qui lui est proposé sans l'entendre intérieurement, sans pouvoir le chanter avec la voix, l'éducation musicale est insuffisante; elle peut se trouver compromise, arrêtée dans son essor, notamment si l'on veut par exemple s'élever jusqu'à la composition.

Si la *subjectivité* seule est développée et qu'un chanteur puisse reproduire de mémoire un air laborieusement étudié, sans savoir du tout quelles sont les notes qu'il chante, dans quel ton il se meut, quel est le *rythme* de son morceau, c'est un simple automate, un perroquet bien stylé, mais pas du tout un musicien.

Les études vocales et instrumentales doivent se compléter l'une l'autre. — Il n'est pas douteux que l'étude d'un *instrument* favorise singulièrement et facilite les études du *solfège,* il est non moins certain d'autre part que le *solfège* est on ne peut plus utile et salutaire pour la pratique d'un *instrument.* Il y a naturellement et forcément action et réaction réciproques de l'objectivité sur la subjectivité et, inversement, d'une mentalité parfaitement éduquée sur la pure extériorité. C'est grâce à nos puissantes études de *solfège* que nous arrivons à former ces merveilleux instrumentistes qui peuplent nos orchestres et pour lesquels on peut dire qu'il n'y a presque plus d'obstacles insurmontables. Et l'on voit alors d'une manière très évidente jusqu'à quel point l'*instrumentiste* seul se trouve dans des conditions d'éducation musicale véritablement normales.

Son instrument *extérieur* exerce une influence profonde sur sa mentalité *subjective ;* et celle-ci, cultivée systématiquement et avec soin, réagit à son tour pour diriger la pratique extérieure d'un instrument passif. Les deux

conditions indispensables d'extériorité, de subjectivité, sont également remplies.

Il n'en est pas du tout de même du chanteur à qui les moyens *extérieurs* font absolument défaut, qui n'a à sa disposition qu'une subjectivité insuffisante et qui doit tout tirer de son propre fonds, ce qui est un rêve absolument irréalisable. De la même manière donc que l'*instrumentiste* est astreint à de très sérieuses études *vocales* et de solfège, de la même manière il faudrait, pour établir un équilibre réciproque, que le *chanteur* soit astreint à son tour à quelques études *instrumentales* et extérieures, susceptibles d'éclairer, de régler, de discipliner sa propre mentalité intérieure, et cela, surtout au point de vue du difficile problème des *tonalités,* absolument impossible à résoudre sans le bienveillant secours d'un instrument approprié.

Il ne s'agit pas, bien entendu, de vouloir entraîner les chanteurs pour les transformer en *virtuoses* prestigieux, il faut seulement leur permettre d'acquérir la *notion* élémentaire de *tonalité* sans laquelle ils ne pourront jamais accorder leur cerveau ni assurer la justesse de leur voix.

Ce qu'il convient d'imposer aux chanteurs. — Voici donc quel pourrait être à mon sens le programme *minimum* qu'il conviendrait d'imposer aux chanteurs en ce qui concerne l'étude d'un instrument relativement très facile dans les débuts ; tel par exemple que le *piano :*

1° ÉTUDE DES GAMMES DANS TOUS LES TONS MAJEURS ET MINEURS

Absolument indispensable :

1er Degré. — Avec une seule main et sur une seule octave.
Par la *différence* des tons majeurs et mineurs *de même tonique.*
Par les *rapports* des tons majeurs et mineurs *relatifs.*

En parcourant tous les tons dans l'ordre de quinte *ascendante*.
En parcourant tous les tons dans l'ordre de quinte *descendante*.

Facultatif :

2e Degré. — Sur deux ou trois octaves, avec une seule ou deux mains.
3e Degré. — Avec les deux mains, à la tierce et à la sixte.

2° ÉTUDE DES ARPÈGES DANS TOUS LES TONS

Accords parfaits, septièmes de dominantes, septièmes diminuées.
Dans tous leurs renversements et toutes leurs positions.
Avec une ou deux mains, sur une ou plusieurs octaves.

3° ÉTUDE DE L'EXERCICE MODULÉ DE MARMONTEL N° 1

Pratique journalière de toutes les diverses *tonalités*.

Il est évident qu'il faudra arriver à prendre cette résolution très énergiquement si l'on veut enfin sortir les chanteurs de leur mentalité rudimentaire et primitive en ce qui concerne la musique, si on ne veut pas prolonger davantage l'état de véritable barbarie où ils se trouvent et qui les rend contemporains des âges lointains où la musique était réduite à ses premiers balbutiements.

Routine. — Je sais que les habitudes contractées depuis de longues années sont difficiles à modifier ; tout changement peut n'être pas un progrès ; est-on certain qu'une modification à l'ordre établi donnera des résultats satisfaisants ?... Il faut, en outre, trouver un moyen de concilier les difficultés de la *pratique* avec les exigences de la *théorie*. Ce passage de la *spéculation* à l'*action* ne peut s'accomplir qu'avec des ménagements, de l'habileté de main, de la patience et de l'énergie ; certains esprits se sentent peu enclins à abandonner leur propre expérience pour se jeter dans les aventures ; d'autres même, ne veulent à aucun prix qu'on vienne les troubler dans leur douce et béate quiétude.

Laissons-les à leur calme repos, ce n'est pas aux timides que s'adressent mes paroles qui voudraient être

persuasives, enflammées et convaincantes, mais à ceux qui, ayant quelque souci d'un véritable idéal, considèrent que la musique est appelée à prendre une place de plus en plus envahissante dans la vie moderne, à ceux qui voudraient voir les études musicales prendre un nouvel essor et qui s'inquiètent réellement de perfectionner, de propager cet indispensable enseignement. Les professionnels chanteurs, fort en retard sur leurs confrères instrumentistes, auraient tout à gagner à être astreints à une culture, à un entraînement logiques et rationnels pouvant aboutir enfin à des résultats décisifs qui demeurent *hors de leur portée* dans l'état actuel des choses. L'éducation générale, dans laquelle il faut que les beaux-arts arrivent à prendre une place beaucoup plus large, gagnerait, elle aussi, à adopter des moyens énergiques et certains, permettant d'aller droit au but et de l'atteindre victorieusement, au lieu de perdre un temps précieux à tourner perpétuellement autour.

Professorat. — Malheureusement, dans la multitude des professeurs, tous n'ont pas suffisamment la juste notion de la grave responsabilité qui leur incombe ; quelques-uns, trop submergés par leur propre subjectivité, voient mal les phénomènes qui se déroulent journellement sous leurs yeux ; leurs regards n'atteignent pas à des horizons assez lointains ; il leur manque parfois les larges vues d'*ensemble* qui doivent éclairer la direction générale. D'autres ne voient dans leur fonction qu'un agréable moyen de ressources pécuniaires ; or, l'enseignement ne devrait pas être un vulgaire métier, mais un sacerdoce entouré de respect, de considération, dont l'objet consiste à former des cerveaux solides, éclairés, lumineux, à préparer de bons esprits.

But suprême de l'enseignement musical. — Oui, les beaux-arts doivent constituer une culture profonde et sérieuse, ils doivent devenir une branche très importante et obligatoire de la future éducation générale justement parce qu'ils reposent sur un premier degré d'observation *extérieure* de la plus haute efficacité intellectuelle. Il faut apercevoir ces éléments primordiaux, il faut les assimiler, il faut enfin s'y soumettre. Un cerveau bien *accordé* par la pratique des *tonalités*, dont toutes les parties sont *harmonieuses* entr'elles, un cerveau *discipliné*, assoupli par l'implacable pratique du *rythme*, rendu *clairvoyant* par les exercices d'une *lecture* plutôt difficile, n'a plus rien de commun avec un cerveau demeuré barbare et inculte, c'est-à-dire dans lequel aucune vraie notion d'*objectivité* n'a pu encore pénétrer.

Supériorité morale de la musique. — Ce que ni la religion, ni la philosophie n'ont pu obtenir encore, la musique l'obtient aussitôt, naturellement et sans effort. Elle possède, en effet, cette qualité, précieuse, rare, inestimable, d'obliger les gens *à se mettre d'accord* au moins pendant un instant; elle les contraint à *marcher ensemble* droit au but et sans faillir comme s'ils n'étaient plus qu'un seul et même individu. Après que chacun pris isolément a été suffisamment stylé, éduqué, discipliné, on réunit ces personnalités séparées, on les groupe en une masse compacte, en une vaste armée, formée de toutes les voix instrumentales et humaines : alors, le chef d'orchestre lève son bâton et aussitôt tout le monde communie dans la même émotion esthétique, dans le même sentiment du devoir, chaque attention s'éveille, se raidit, un souffle puissant emporte, anime tous les cœurs dans un élan superbe, unanime et sublime, la vaillante phalange vole à la victoire, atteint le but

suprême, la réalisation d'une action idéale, noble, élevée, sympathique.

Une semblable disposition sociale et morale, l'attrait d'une parfaite *concordance,* l'entraînement, l'exercice à une concorde, même fugitive et passagère, sont toujours utiles à cultiver, particulièrement à un moment comme le nôtre où tant d'indices de désagrégation se laissent encore apercevoir de tous côtés.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

	Pages
De l'antiquité jusqu'à l'Harmonie	5
Sciences	7
Arts	7
Cri	8
Tétracorde	8
Gamme	9
Modes	10
Chœurs	11
Diaphonie (Parallélisme)	12
Plainchant	13
Organum (Indépendance, Métaphysique)	13
Troubadours	15
Déchant (Métaphysique progressiste, théologie conservatrice	15
Similitude dans l'évolution de la peinture	19
Contrepoint (Consonnances)	20
Fugue (Scholastique, Solidarité)	21
Harmonie (Concours, Positivité)	25
Transition entre les temps anciens et modernes	27
Influences intellectuelles	27
Influences sociologiques	28
Manifestations collectives de l'art musical	29
Orchestre	30
Anarchie musicale	31
Sébastien Bach	32
Style mélodique. Polyphonie	33
Style harmonique. Chorals	34
Instruments mélodiques et harmoniques	35
Mélodie. Harmonie	39
Résultats fixés par l'œuvre de S. Bach	40
Influence protestante	40
Solidarité	41

Pages

Continuité. Haydn 42
Évolution du principe de continuité. Beethoven 43
Berlioz 43
Saint-Saëns 44
Justes proportions modernes 45
Gothiques et latins 45

DEUXIÈME PARTIE

De l'Harmonie jusqu'à nos jours 46
Tonalités 46
Tons relatifs 50
Tons voisins 52
Tempérament 55
Timbre 59
Coloris 60
Images. Impressions 62

Rythme 63

École métaphysique 67
Rôle nouveau du contre-sujet 68
École positive 71
Considération de l'auditoire 73
Culte privé 75
Culte public 75
Œuvres universellement populaires 76

TROISIÈME PARTIE

Situation des chanteurs en face de la musique moderne 77
Influence de la culture journalière 77
Influence de l'instrument 78
Justesse 79
Instruments à cordes 79
Instruments à vent 80
Piano 81
Voix humaine 81

Pages

Premier essor de la musique 82
Plainchant 83
Contrepoint 83
Harmonie 83
Tonalités 84
Modulations 84
Nœud de la question 85
Théorie 86
Accord de la voix et de la mentalité 87
Méthode Chevé 87
Pratique 88
Théorie positive de l'instrument 89
Supériorité de l'instrument 89
Apothéose des tonalités 90
Nécessité des gammes 91
Méthode empirique 93
Conclusion 94

Rythme 95
Nécessité d'être au moins deux 95
Subdivisions des temps 95
Importance de la main 96

Solfège 96
Pourquoi le solfège est indispensable 97
Les études vocales et instrumentales doivent se compléter l'une l'autre 98
Ce qu'il convient d'imposer aux chanteurs 99

Routine 100
Professorat 101
But suprême de l'enseignement musical 102
Supériorité morale de la musique 102

CHATEAUDUN

IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE

3, rue de Blois

A.-M. AUZENDE

Culte Positiviste :

Invocation à l'Humanité. A Pierre Laffitte.

Chant et Piano	6 fr. »
Partie de Chœur.	0 fr. 20

Marche Solennelle. A la mémoire d'Auguste Comte.

Partie de Chœur.	0 fr. 20

Humaine Prière. A Émile Corra.

Piano et Orgue	1 fr. »
Partie de Chœur.	0 fr. 28
Petit Orchestre : Flûte, Hautbois, Violon, Violoncelle. — Chaque.	0 fr. 10

Piano :

Sieste sous les Oliviers.	7 fr. 50
Gentil Toto.	7 fr. 50
Phocée	3 fr. 50

Chant et Piano :

Poèmes de Provence Net.	5 fr. »
La Fille d'O. Taïti	7 fr. 50
Saturne	7 fr. 50
Sonnet Romain	5 fr. »
Preguiero d'Amour.	7 fr. 50

Chœurs avec accompagnement :

Achille, scène lyrique. Net.	6 fr. »
Invocation à Proserpine.	0 fr. 20
Fête de Cérès	0 fr. 10
Providence.	0 fr. 10

Publications diverses :

Considérations générales sur les Tonalités. Brochure. 0 fr. 50

De l'Opéra moderne. Brochure. 0 fr. 50

Le Piano dans la Société moderne.
Conférence (Résumé dans l'*Univers,* 4 avril 1892).

Commémoration de Félicien David.
Discours (*Revue Occidentale,* 1er septembre 1894).

Lettre à Maurice Faure, Rapporteur du Budget des Beaux-Arts.
(*Revue Occidentale,* 1er janvier 1896).

Sur les Beaux-Arts en général et sur l'Enseignement musical.
(*Revue Occidentale,* 1er janvier 1899).

Le Livre de Famille.
(*Revue Occidentale,* 1er septembre 1902).

De Robert-le-Diable à Louise en passant par Tannhauser.
(Journal de *La Cigale,* mars 1903).

EDITIONS

DE LA

REVUE POSITIVISTE INTERNATIONALE

Collection in-8, avec le Frontispice de la Bibliothèque Positiviste.

ONT PARU :

Bibliothèque Positiviste. = BICHAT : Anatomie Générale appliquée a la Physiologie et a la Médecine. Nouvelle édition conforme à celle de 1801. Deux beaux vol. in-8 de 525 p. et 606 p., très bien imprimés. Prix d'édition de l'ouvrage complet : 7 fr. 50, (beau papier ordinaire) ou 11 fr. (papier de luxe), à la librairie Steinheil, rue Casimir-Delavigne, 2, Paris VI^e^. = CONDORCET : Tableau Historique des Progrès de l'Esprit Humain. Nouvelle édit. complète et conforme à celle (épuisée) de 1847 ; un beau vol. in-8 de 480 p., soigneusement imprimé, édité à 5 fr. chez Steinheil.

AUGUSTE COMTE : Discours sur l'Ensemble du Positivisme, Édition du Cinquantenaire, avec Notes, Sous-Titres et Table analytique, 1 vol. de 425 p., édité à 3 fr. 50 (1907).

Publications Positivistes. — Considérations Générales sur l'ensemble de la Civilisation Chinoise et sur les relations de l'Occident avec la Chine, par Pierre LAFFITTE. 1 vol. in-8, de 150 p., édité à 1 fr. 50 (1900). — L'Œuvre d'Auguste Comte et son Influence sur la Pensée Contemporaine, par Hector DENIS, Professeur à l'Université libre de Bruxelles, broch. in-8 éditée à 0 fr. 50 (1901). — Jean CANORA : Molière moraliste (*Recherches sur le Criterium de la Morale pratique*), broch. de 32 p., édit. à 0 fr. 50 (1901). — P. GRIMANELLI : La Crise Morale et le Positivisme, 1 vol. de 400 p., édité à 4 fr. (1904) ; A propos du Divorce, 0,30 (1908). — Transition, Roman positiviste, par Maurice AJAM, 1 vol. de 240 p., édité à 3 fr. 50 (1905). — V.-E. PEPIN : La Géométrie non-Euclidienne dans ses relations avec la Conception infinitésimale, broch. de 47 p., éditée à 0 fr. 75 (1906) ; La Réforme de la Magistrature, civile et judiciaire, 1 vol. de 300 p., édité à 3 fr. (1909). — Esquisse d'une Histoire de l'Economie politique, par John Kells INGRAM, L. L. D. Professeur honoraire du Trinity Collège, Dublin, traduite par V.-E. Pépin, 1 vol. de 300 p., éditée à 4 fr. (1907). — Le Positivisme et le Mouvement Social, par Émile DELIVET, broch. de 32 p., éditée à 0 fr. 35 (1907). — La Vie et l'Œuvre de Auguste Comte et de Pierre Laffitte, par le D^r^ Constant HILLEMAND, avec un grand nombre d'*Aperçus divers* sur le Positivisme, broch. de 136 p. Prix net, 1 fr. 75 (1908). — La Peine de Mort et la Philosophie positive, par le Lieutenant-Colonel REMY, broch. de 24 p. 0 fr. 50 (1908). — G.-H. LEWES : La Philosophie des Sciences de Comte, traduction par M^me^ Hillemand-Joyau, avec Préface du D^r^ Constant Hillemand, 1 vol. in-8 de 380 p. Prix net, 4 fr. (1910). — L'Art dans le Positivisme, par Christian CHERFILS, broch. in-8 (1911). — Emile CORRA, La Morale Politique, broch. de 80 p., éditée à 1 fr. (1908) ; Le Rôle social des Animaux, 0,30 ; Lamarck et son Œuvre, 0,75 ; Le Mariage, broch. de 65 p., éditée à 0,75 (1909) ; L'Unification du Genre humain, broch. de 200 p., 1 fr. 50 ; La Paternité, br. de 48 p., 0,75 (1912) ; La Fête du Feu, br. de 44 p., 1 fr. (1912).

POUR PARAITRE ULTÉRIEUREMENT :

L'Œuvre historique de Condorcet, par Constant HILLEMAND, 1 vol. d'environ 350 p. — Histoire biographique de la Philosophie, par G.-H. LEWES, trad. de Paul Descours et V.-E. Pépin, 1 vol. d'environ 1000 p.

Adresser les demandes et les mandats à M. l'Administrateur, de la Revue Positiviste Internationale, 2, rue Antoine-Dubois, Paris, VI^e^.

Envoi franco au reçu de la valeur en mandat-poste.

Chateaudun. — Impr. de la Société Typographique.

FÉDÉRATION LIVRES MARQUE SYNDICALE